UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01648252 3
UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

I.C
G8856a

ANGELO SOLERTI

GLI ALBORI DEL MELODRAMMA

VOLUME I.

INTRODUZIONE

82748
1/8/07

REMO SANDRON — EDITORE
Libraio della Real Casa
MILANO-PALERMO-NAPOLI

(Ann 1904)

Proprietà letteraria dell'Editore
REMO SANDRON

Tip. F. Andò.

A

CAMILLO CIMATI

DEPUTATO AL PARLAMENTO

CON AMICIZIA E RICONOSCENZA

IMPERITURE

AVVERTENZA

Ne, sutor, ultra crepidam, risposi ad un amico che mi mosse, con garbato rimprovero, l'eccitamento a dare uno studio compiuto sulle origini del melodramma così sotto l'aspetto letterario come sotto quello musicale; e io poteva aggiungere che non è poi neppur facile di eseguire bene i sandali, specialmente dovendo lavorare in luoghi dove manca.... anche il cuoio.

Ho dunque voluto studiare le origini del melodramma soltanto sotto l'aspetto letterario e mi sono valso degli studi ormai acquisiti sullo sviluppo corrispondente della musica per ciò che poteva interessare direttamente e chiarire il mio tema.

Le ricerche nuove, vaste e minuziose, hanno dato frutto discreto, ma molto più parmi averne ricavato dall'esame e dal coordinamento accurato dei documenti già editi, nella maggior parte, per altri fini; credo di avere con ciò rettificati non pochi fatti e di aver lumeggiato il loro succedersi in modo da poterne trarre ormai giudizio sicuro.

Quello che ho potuto fare qui, dove manca ogni e qualunque sussidio agli studi, lo debbo alla cortesia di benevoli e di amici: e però, grato, ringrazio le Direzioni degli Archivi di Stato di Firenze, Mantova, Modena, Torino, Venezia, Parma e Milano; ringrazio in particolare il sig. Stefano Davari dell' Archivio di Mantova, che all'importante materiale edito già nel suo studio sul Monteverdi altro me ne aggiunse e gli amici professore Carlo Cipolla e Giovanni Sforza che mi rassicurarono più volte sull'Archivio di Torino.

Ricordo il sig. Umberto Fasciolo, già mio bravo scolare, che mi fornì molte copie da Bologna; e gli egregi amici dott. Luigi Torchi, bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna e avv. Giovanni Bellini che fu intercessore efficace per farmi ottenere di là il brano inedito del Peri.

Debbo inoltre un pensiero di gratitudine a S. E. il Principe Trivulzio che mi concedette l'esame dei manoscritti Rinucciniani e al d.r Emilio Motta, suo bibliotecario, che me ne agevolò in

ogni modo lo studio. E ringrazio il dott. Diomede Bonamici che mise a mia disposizione la sua insigne raccolta melodrammatica; il prof. Giovanni Canevazzi che esaminò per me molte filze nell'Archivio di Modena; e il dott. C. E. Pollak che ritrovò e copiò per me la *Morte d' Orfeo* del Landi al British Museum, nonchè la sig.ra Ada Simonetta Sacchi bibliotecaria della Comunale di Mantova.

Agli amici, Achille Neri, Fortunato Pintor, Arnaldo Bonaventura e Giorgio Rossi insieme coi ringraziamenti giunga il proposito efferato che ricorrerò di nuovo a loro con nuova occasione.

Massa, agosto 1903 - aprile 1904.

A. S.

GLI ALBORI DEL MELODRAMMA

INTRODUZIONE

I.

La musica nei varî generi drammatici durante il secolo XVI.

Come fino dai più antichi tempi la musica fu sempre in grado maggiore o minore congiunta con la drammatica, così è ormai accertato che quando questa nel medio evo e nei primi secoli della nostra letteratura volgare fu ristretta alle devozioni e alle rappresentazioni sacre non abbandonò tale ornamento (1). Resta tuttavia oscuro in quale modo e in quale misura la musica entrasse a far parte di simili spettacoli, ma certamente non è da credere ad alcun accompagnamento musicale prolungato, bensì che vi si intromettesse qualche canzonetta o laude, come pare sia da intendere anche nella *Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo* di Lorenzo il Magnifico, del 1471, nel prologo della quale l'Angelo dice:

Senza tumulto stien le voci chete
Massimamente poi quando si canta.

Dell' ornamento della musica non vollero privarsi i primi informi tentativi della nuova drammatica profana in sul finire del secolo decimoquinto. Infatti nel primo di tali drammi, l'*Orfeo* del Poliziano, rappresentato a Mantova nello stesso anno 1471, alla canzone d'Aristeo, al coro delle Driadi, alla preghiera d'Orfeo agli spiriti infernali e al coro delle Baccanti mise le note un tal Germi, di cui manca ogni notizia, sì come Giampietro della Viola, altro fiorentino al servizio dei Gonzaga, pure a Mantova nel 1486, a quella *Rappresentazione di Febo e Pitone* o *di Dafne* da me di recente pubblicata (2).

Se nessuna notizia abbiamo di quella *Conversione di S. Paolo*

(1) Sul canto nelle rappresentazioni sacre cfr. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, I, pp. 395-401.

(2) Per nozze Tedeschi-Cavalieri, Firenze, Arte della Stampa, 1902.

di un Francesco Beverini che il cardinale Raffaele Riario avrebbe fatta rappresentare a Roma con accompagnamento musicale nel 1480 (1), sappiamo invece che parte non indifferente ebbero musica e canto in quella festa detta di *Paradiso,* opera del Bellincioni, fatta a Milano nel 1489, e in altre consimili (2). Parimente in tutte quelle così dette commedie e farse e ecloghe che si rappresentarono in quelli anni e nei seguenti per lo più nelle corti, troviamo che in qualche modo la musica ebbe sempre parte; così, per esempio, nella farsa del Sannazaro rappresentata in Napoli il 4 marzo 1492 *Letizia viene accompagnata da tre compagne che sonavano la viola, cornamusa, flauto e una ribecca;* nell'*Amicizia,* commedia di Jacopo Nardi, data nel 1494, quattro stanze furono *cantate sulla lira davanti alla Signoria* di Firenze; nella *Panfila* del Pistoia rappresentata a Ferrara nel 1499 furono canzonette alla fine degli atti: e altrettanto sarà avvenuto per altri di quei drammi mescidati e di quelle ecloghe cortigiane per cui andarono famose le corti di Urbino, di Ferrara e di Mantova.

« In ogni tempo », osservò già Giovan Battista Doni (3), « si è costumato di frammettere alle azioni drammatiche qualche sorte di cantilena, o in forma d'intermedii tra un atto e l'altro, o pure dentro l'istesso atto per qualche occorrenza del soggetto rappresentato.... Conviene però sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne che si fanno in istile comunemente detto recitativo.... e non hanno che fare niente con la buona e vera musica teatrale. » Infatti proprio in quelli anni fra il finire del secolo decimoquinto e il principio del decimosesto, si veniva affermando l'influsso dei fiamminghi, e con essi si iniziava quel connubio tra le parole e la musica che, se doveva compiersi soltanto un buon secolo appresso, appariva fino da allora con un sapore di novità e di freschezza di fronte alle antiche forme irrigidite. L'avvertimento del Doni va adunque inteso con misura e riflettendo che egli aveva già uditi i trionfi

(1) Cfr. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, 1888, p. 2 n.

(2) Cfr. D'Ancona, *Op. cit.*, II, p. 141 sgg. — Un'ampia rassegna di simili feste vedi fatta da G. Giannini, *Origini del dramma musicale,* nel *Propugnatore,* N. S., vol. VI, pp. 219-31.

(3) Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino Bocca, 1903, p. 207-8.

della musica rinnovellata dalla Camerata fiorentina; non è però da sprezzare tutto ciò che si ebbe prima, e quando verso il 1510 si diffuse il madrigale drammatico, trovò larga applicazione sulle scene.

Mentre i traduttori e i commentatori della *Poetica* d'Aristotele e i trattatisti della poetica nostra non si trovavano d' accordo nel definire quale e quanta parte avesse avuto la musica nella drammatica antica, l'usanza s'imponeva: attori e popolo non ne volevano far senza, i trattatisti ne prendevano atto e quando poi erano anche autori non si dimenticavano di questo prezioso elemento per divertire. Così il Trissino, ad esempio, nella *Sesta divisione della Poetica* (1), non ammette se non il canto del coro, sia nella tragedia come nella commedia, ma è costretto a notare che «invece di questi tali cori, ne le commedie che oggidì si rappresentano, vi inducono suoni e balli et altre cose, le quali dimandano *intermedi,* che sono cose diversissime da la azione de la commedia, e talora v'inducono tanti buffoni e giocolari che fanno un'altra commedia, cosa inconvenientissima e che non lascia gustare la dottrina de la commedia...» Ma quando si rappresentò la *Sofonisba,* tragedia di lui, nel 1562, «le musiche furono divine» (2).

Il Giraldi Cinzio discute a lungo sul coro greco e anche sulla melodia nella tragedia (3), e quando nota che il coro antico serviva a dividere le parti o atti, soggiunge: «La qual distinzione si fa oggidì appresso noi colle musiche che si fanno al fine degli atti, allora che la scena riman vuota. Non nel cospetto degli spettatori, facendo sorgere nel mezzo della scena colla macchina i musici, come si vide nella maravigliosa scena che fece il signor Duca Alfonso per la rappresentazione delle.... edie, ovvero che si odano dalla parte di dietro della scena, onde non si vede persona, e con questo modo è più facile e più in uso; ma l'altro è più dilettevole, per non dire maraviglioso, specialmente se i musici sono vestiti da.... o da mus.... o da poeti, o con altri novi abiti convenevoli alla materia che si tratta sulla scena» (4).

(1) *Opere*, Verona, Vallarsi, 1729, II, pp. 96-122.
(2) Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, Firenze, Le Monnier, 1894, p. 76.
(3) G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti estetici*, Milano, Daelli, 1864, vol. II, pp. 52-58.
(4) *Op. cit.*, p. 72.

Che cosa poi egli facesse in pratica, ci sfugge; ma è un fatto che nella stampa della sua tragedia l'*Orbecche* (1) avanti l'argomento si legge questa nota: « Fu rappresentata in Ferrara in casa dell'Autore l'anno 1541 prima all'Illustrissimo Sig. il Sig. Ercole II duca IV di Ferrara: dopo agl' Illustriss. e Reverendissimi Signori il Sig. Cardinale di Ravenna ed il Sig. Cardinal Salviati. La rappresentò Mess. Sebastiano Clarignano da Montefalco. *Fece la Musica Mess. Alfonso dalla Viuola.* Fu l' Architetto et il Dipintore della scena Mess. Girolamo Carpi da Ferrara. »

Nè di musica fu privo quel tentativo di far cosa nuova nella drammatica nostra che piacque allo stesso Giraldi con l'*Egle,* poichè al medesimo modo si legge in fronte alla prima stampa (2): « Fu rappresentata in casa dello autore l'anno MDXLV una volta a XXIII di febbraio et unaltra a IIII di marzo all'Illustriss. Signore il S. Hercole II da Esti Duca IIII et all'Illustriss. et Reverendiss. Cardinale Hippolito II suo fratello. La rappresentò M. Sebastiano Clarignano da Monte Falco. *Fece la Musica M. Antonio dal Cornetto.* Fu l' Architetto et il Pittore della Scena M. Girolamo Carpi da Ferrara. Fece la spesa l'Università delli Scolari delle Leggi. »

Sempre ignoriamo quale estensione avessero queste musiche e se, oltre ai cori, anche accompagnassero altre parti. A questa ipotesi più larga lascia adito quanto scrisse il Dolce a proposito della rappresentazione di due sue tragedie. Di quella della *Marianna,* del 1565, così narra: « È avvenuto adunque, che prima essendo, come per prova, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur la Musica e lo apparato della Scena, che sono poste da Aristotele come parti principali e necessarie alla favola, ma senza ancora i vestimenti: ella fu comunemente lodata da trecento e più gentiluomini che vi si erano raunati per udirla. Et essendo di poi recitata con gli abiti, *col canto,* e con gli ornamenti convenevoli nel palagio dell' eccellentissimo S. Duca di Ferrara, quantunque la prima volta

(1) In Vinegia, per gli Figliuoli di Aldo, 1543.

(2) *Egle* | *Satira di* M. Giovan | Battista Giraldi Cirtio | *da Ferrara;* in-8, s. n. tip., ma si crede del medesimo anno 1545.

per la gran moltitudine fosse turbato il rappresentarla, la seconda fu confermato il giudicio primiero » (1).

E della recita delle *Troiane* avvenuta l'anno seguente 1566, dice: « Onde onorandola e di bellezza di scena e di splendidezza di vestimenti *e di eccellenza di musica*, per comun giudizio, perfettamente: e (che è più) sciegliendo recitanti per ogni lor qualità rari, la favola è riuscita tale, che, se non da tutti, almeno dalla maggior parte degl' intendenti è stata giudicata lodevolmente. » E quanta efficacia avesse omai l' uso è dimostrato da ciò che, contrariamente a tutte le poetiche e a tutte le regole, le *Troiane* appunto ebbero altresì degli intermedi che furono messi in musica dal celebre Claudio Merulo, al quale il Dolce indirizzò un sonetto che è stampato con la tragedia, e col pubblico ebbe a scusarsi a questo modo: « Quantunque gli antichi non facessero intermedi alle Tragedie, servendo invece di ciò i cori, nondimeno essendo a' que' bellissimi intelletti, che n' ebbero il carico, piaciuto che l' autore facesse per questo ufficio alcuni versi: et essendo essi intermedi, sì per la perfezzion della musica, come per l' arte di appresentarli comodamente e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darvi a leggere anco gli istessi versi, come che essi fosser fatti solamente per servire alla musica e non perchè legger si dovessero » (2).

Le frasi *fece la musica; col canto; eccellenza di musica*, che ricorrono ne' tre luoghi sopra riferiti non autorizzano a restringere musica e canto ai soli cori; all' incontro stanno le affermazioni dei trattatisti e parecchie altre notizie: principalissima quella della famosa recita dell' *Edipo re* di Sofocle, tradotto dal Giustiniani, fatta nel 1585 al teatro Olimpico di Vicenza, a proposito della quale Filippo Pigafetta scriveva in una lettera che « il coro era formato di quindici persone, sette per parte ed il capo loro nel mezzo, il qual coro in piacevol parlare ed armonia adempì l'ufficio suo »; le musiche di essi cori furono composte da Andrea Gabrielli e ci rimangono in un ra-

(1) *Marianna. Tragedia di M.* Lodovico Dolce, *recitata in Venezia nel palazzo dell' Eccellentiss. S. Duca di Ferrara con alcune rime e versi del detto.* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXV; 8.°

(2) *Le Troiane. Tragedia di M.* Lodovico Dolce *recitata in Vinegia l'anno MD. LXVI. Con Privilegio.* In Venegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXVI; 8.

rissimo libretto: musiche gravi, chiesastiche, ma è notevole ritrovarvi già delle monodie, chiaramente indicate dalla parola « solo » (1). Parimenti sappiamo che furono musicati i cori della *Canace* dello Speroni, e la musica era conosciuta ancora alla metà del secolo decimottavo, ma a me non riuscì d'averne notizia (2).

Nè diversamente accadeva per le commedie; già alla rappresentazione della prima di esse in prosa, la *Calandria*, data in Urbino nel 1513, non furono dimenticate dal Castiglione nella nota lettera in cui descrisse l'apparato: « le musiche bizzarre di questa commedia tutte nascoste e in diversi lochi »; altrettanto è da supporre che si facesse per le rappresentazioni alla corte di Leone X, come sappiamo che parte importante ebbe la musica per quella di Lione del 1548 (3). Il Machiavelli non si peritò d'introdurre lo spunto di una canzonetta nel testo della *Mandragola*, la quale non mancò d'intermedi (1525), come non ne mancò alcuna delle tante commedie di quel secolo decimosesto, sì che è cosa presso che superflua enumerarne pur

(1) *Chori in Musica composti da M.* Andrea Gabrieli *sopra li Chori della Tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno* MDLXXXV *con solennissimo apparato et novamente data alle stampe*, Venezia, Angelo Gardano, 1588; esempl. incompleto nella Bibl. del Seminario di Padova. — È da notare ciò che a proposito di questi cori scrisse G. B. Doni, (*Trattato di musica scenica*, cap. XXXIV, p. 97, ove parla della *melodia e concento de' cori*): « Sì come la melodia de' cantici scenici ha degenerato per la maggior parte in ariette e canzonette, così quella de' cori si vede essersi tramutata in balletti, poichè non contengono altro che alcune brevissime stanze e ritornelli, con aria molto semplice e corta; e tali sono quelli dell'*Euridice* e del *Rapimento di Cefalo* in parte pubblicati dal Peri e dal Caccini; la qual maniera è molto più tollerabile di quella de' cori dell'*Edipo tiranno* rappresentato in nostra lingua dall'Accademia di Vicenza nel 1565 (sic) che sono disposti a guisa de' madrigali, e poca buona riuscita dovettero fare, ancorchè, siccome io credo, fossero cantati semplicemente e non ballati, dove quest'altri si cantano e si ballano insieme; benchè per lo più da diversi e a foggia di balletti con corti periodi e passaggi intrecciati, e con poca varietà di figure e nessun gesto, per non essersi finora intesa la vera maniera delle musiche teatrali. » — Anche altrove ne fa memoria (*Tratt. mus. scen.* in *Opere*, vol. II, *appendice*, p. 86): « Che se ciò avessero avvertito quei virtuosi ingegni che nell'ottantacinque rappresentarono con solenne apparato in Vicenza l'*Edipo re*, invece dello stile madrigalesco che vi adoprò ne'cori Andrea Gabrieli, molto intendente compositore, averebbono forse con non poco frutto tentato cose nuove. Sebbene in questo mostrò buon giudizio il compositore che pochissime ripetizioni e simili artifizi vi adoprò; e quelle parti che cantano insieme usano anche degli stessi tempi: quantunque io mi persuado che detti cori non siano stati ballati. »

(2) La notizia è data da A. Quirini in prefazione al t. II delle *Prose e Poesie* di Antonio Conti, Venezia, Pasquali, 1739-1756.

(3) Solerti, *La rappresentazione della Calandria a Lione nel 1548*, nella *Miscellanea D'Ancona*, Firenze, Barbèra, 1902.

una (1). E neppure la musica si limitò agli intermedi; intorno al 1555 don Nicola Vicentino condannando in un suo trattato l'uso invalso d'innestare nelle messe madrigali e villotte e canzonette francesi dice: « che il tempio di Dio par quasi sia diventato luogo da recitare cose lascive e ridiculose, come se 'l si fosse in una scena, ov'è lecito recitare ogni sorta di musica da buffoni, ridiculosa e lasciva » (2).

Quale importanza a poco a poco assumessero gli intermedi sì da offuscare la commedia è noto; il Lasca ne mosse lamento nel prologo alla *Strega*, e scrisse un noto madrigale:

La Commedia che si duol degli Intermezzi.

Misera, da costor che già trovati
Fûr per servirmi e per mio ornamento
Lacera tutta e consumarmi sento.
Questi empi e scellerati a poco a poco
Preso han lena e vigore
E tanto hanno or favore
Ch'ognun di me si prende scherno e gioco;
E sol dalla brigata
S'aspetta e brama e guata
La maraviglia, ohimè! degli intermedi.
E se tu non provvedi
Mi fia tosto da lor tolto la vita;
Misericordia, Febo, aita, aita! (3)

Ciò non toglie che lo stesso Lasca, cedendo al favor popolare, oltre agli intermedi introducesse una specie di cori anche in alcuna delle sue commedie, a dispetto di Aristotele e de' suoi critici.

È troppo noto quale smarrimento del concetto severo del-

(1) Oltre al D'Ancona, *Op. cit.*, e al Giannini, *Op. cit.*, pp. 238-61, si vegga Angeli U., *Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi*. Modena, Namias, 1891. — Le ricerche dell'Angeli vanno dal 1539 al 1569, tralasciando soltanto dalle commedie importanti di ricordare *La Flora* dell'Alamanni (1556) che ebbe gli intermedi da Andrea Lori. Il lavoro andrebbe continuato specialmente per le rappresentazioni più famose in occasioni di nozze del 1579, 1584, e 1586. Per le feste del 1589 vedremo più avanti.

(2) *L'antica musica ridotta alla moderna pratica ecc.*, In Roma, appresso Antonio Barre, 1555.

(3) *Rime burlesche edite e inedite di* A. F. Grazzini *per cura di* C. Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, p. 229. — Nel prologo della *Strega* scrisse: « Già si solevano fare gl'intermedi che servissero alla commedia, ma ora si fanno le commedie che servono agl'intermedi. » Del resto simili attestazioni abbondano tra la fine del decimosesto e il principio del secolo seguente.

l'arte avvenisse sulla fine del cinquecento; la ricerca accanita della novità ad ogni costo e il gusto tendente sempre più allo strano e al fantastico trovarono largo campo ove sbizzarirsi appunto nelle due nuove forme degli intermedi e delle favole pastorali, che non avevano il freno di un tipo classico e di regole secolari.

L'intermedio, sorto col cómpito determinato di distrarre gli spettatori dalla soverchia attenzione richiesta dal dramma, quanto più il dramma perdeva di serietà, tanto più doveva fatalmente diventare spettacoloso per serbare il distacco e le proporzioni. Il progresso poi nella meccanica teatrale, il lusso esagerato, la tendenza a produrre la stupefazione con l'imprevisto (che il Marini affermava principale qualità anche nel poeta), e infine l'introduzione sempre più larga della musica, fecero sì che a poco a poco allestendosi uno spettacolo tutte le cure e le spese fossero rivolte agli intermedi: a recitare il dramma erano pronti i comici di professione, che omai s'erano costituiti, o certi accademici che vi si preparavano per lor piacere.

E son tutti spettacoli di corte; al popolo bastavano i comici dell'arte, che ormai trovavano la loro sala pronta in tutte le città e di bizzarie non difettavano; poichè, come già alla fine del '400 la nuova drammatica si afferma nelle corti per poi democratizzarsi nel '500, così alla fine del '500 gl'intermedi, le favole pastorali e in fine il melodramma si sviluppano nelle corti, e soltanto più tardi si concederanno al popolo. Pertanto nel lusso degli apparati entrava di mezzo anche l'amor proprio dei príncipi; e vediamo gli Estensi, omai finiti, restare quasi esclusi dal nuovo movimento, del quale si disputano il primato i Medici, i Gonzaga, i Farnesi, nè i Savoia restano addietro (1).

Se più noti per varie ragioni, e però non mi dilungo intorno ad essi, sono gl'intermedi fiorentini, non è da credere che di minore importanza fossero quelli di altre città principali (2):

(1) Sarebbe un lavoro interessante l'illustrazione delle feste di corte di Torino che sono le meno note; si può vedere per ora il MENESTRIER, *Des répresentations en musique*, Paris, Guignard, 1681, e RUA G., *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, nel *Giorn. Ligustico*.

(2) Per gl'intermedi fiorentini v. il lavoro dell'ANGELI cit. — Sono da ricordare quelli famosi per la rappresentazione del *Pastor fido* a Mantova nel 1598 (cfr. NERI, *Gli intermezzi del Pastor Fido* nel *Giorn. Stor. d. Lett. Ital.*, XI, 405 sgg.

nè sia inopportuno con questa occasione rinfrescare la memoria di quelli di Milano del 1594 e del 1599, come esempio dei molti che si potrebbero arrecare. Della rappresentazione del 1594 per nozze principesche già ha dato notizia il D' Ancona pubblicando appunto una relazione degli intermedi che ebbero argomento dal mito di Fetonte: altre notizie ha fornito il Salveraglio (1).

Quasi ignota invece è la rappresentazione, forse più importante, fatta nel luglio 1599 per l'ingresso solenne dell'infanta Isabella sposa all' arciduca Alberto d' Austria (2). Oltre a una festa mascherata, si rappresentò nel teatro di corte l'*Armenia*, ecloga, così è chiamata, di Giovan Battista Visconti (3), ma, più che ecloga, è una complicata favola pastorale in cui intervengono la *Discordia amorosa, Amore in abito pastorale, Pane dio d'Arcadia* e dieci altri tra pastori e pastorelle; è in cinque atti, mista di endecassillabi e settenari, e cori in ogni atto. Ciò che a noi interessa sono gl'intermedi di cui la favola fu adornata, poichè da essi trasparisce chiara l' importanza e l'efficacia che omai si attribuiva alla musica; notevole è già la scelta dell' argomento del primo, la favola di *Orfeo e Euridice,* che doveva presto offrire maggiori ispirazioni: anche nella favola degli *Argonauti,* che fornì argomento per il secondo e per il terzo intermedio è fatta molta parte alla musica, che non mancò nel quarto rappresentante la gara tra Minerva e Nettuno. Alla fine della rappresentazione vi fu un grande concerto di musici discendenti dal cielo in forma di deità entro una nuvola, mentre altri rispondevano su nel cielo aperto, e alcuni pastori in terra fecero per fine un bellissimo brando (4).

(1) D'Ancona, *Origini* cit., II, pp. 514-16. — Salveraglio F., *La caduta di Fetonte* (per nozze Pupilli-Kruch), Milano, 1890. — Cfr. anche G. Pagani, *Del teatro in Milano avanti il 1598. Monografia*, Milano, coi tipi dello Stab. E. Sonzogno, 1884, 8°. (estratto dal *Teatro illustrato*).

(2) P. Verri, *Storia di Milano*, Firenze, Le Monnier, 1851, vol. II, p. 286. — Alcune notizie riguardanti queste feste in D'Ancona, *Op. cit.*, II, pp. 572-4 n., che però, non entrando nel suo assunto, per la rappresentazione si riferisce soltanto al Verri.

(3) I codd. Trivulziani 5-6 contengono il primo l'*Armenia*, il secondo l' *Orangia, tragedia rappresentata l'anno 1589 l'ultimo giovedì di carnevale*, entrambe del Visconti. L'*Armenia* fu anche stampata a Milano, Malatesta, 1599 e un'esemplare ne è nella Trivulziana.

(4) Negri Cesare, *Le Gratie d'Amore*, Milano, MDCII, pp. 285-90. Nella *Rivista Musicale italiana*, an. X (1903), pp. 226-30, ho riprodotto per intero la descrizione degli intermedi.

II.

La favola pastorale e la commedia dell' arte nella seconda metà del secolo XVI e la musica.

Alla metà del secolo decimosesto appare una nuova forma drammatica, la favola pastorale, cui era riserbata la parte più notevole nello sviluppo della musica.

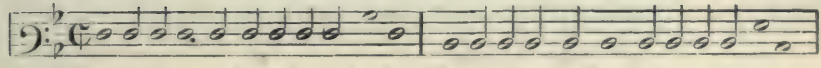
Ecco che di fronte alla prima di esse, il *Sacrificio* di Agostino Beccari, recitata l'11 febbraio e il 4 marzo 1554, è detto *Fece la musica M. Alfonso dalla Viuola*, e questo insigne musicista della corte ferrarese fece la musica anche per l'*Aretusa* del Lollio rappresentata nel 1563 e per lo *Sfortunato* dell' Agenti data nel 1567 (1). Ma questa volta, almeno per il *Sacrificio*, sappiamo qualche cosa di più, poichè vi è anche detto di seguito: *Rappresentò il Sacerdote con la lira M. Andrea suo fratello*; il quale sacerdote nella terza scena dell'atto terzo cantò, notevole esempio di monodia, in musica da solo, mentre il coro poi risponde a più voci. Queste musiche, insieme con quella della canzone finale, ci sono conservate manoscritte in un raro esemplare della pastorale che si conserva nella Palatina di Firenze, e sono lieto di poterle offrire agli studiosi, grazie alla copia che a mia richiesta mi ha favorito l'egregio prof. Arnaldo Bonaventura, della storia della musica appassionato cultore. Egli mi osservava che la musica delle tre strofe del sacerdote è uguale, mentre invece quella delle risposte del coro è sempre differente; non esiste alcuna indicazione di accompagnamento, ma la nota posta in principio, ove è detto che messer Andrea adoperò la lira, farebbe ritenere che egli si accompagnasse; ad ogni

(1) Per notizie precise sopra queste pastorali e sulle rispettive edizioni, cfr. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo* XVI. *I Discorsi di* Annibale Romei, (con una carta di Ferrara). Seconda edizione. Città di Castello, Lapi, 1899, p. LXXXI sgg.

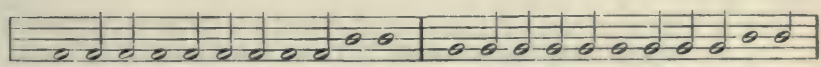
ATTO TERZO

SCENA TERZA

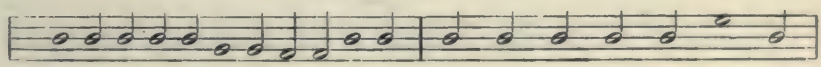
Sacerdote e Coro.



Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo Fisse ne l'ampia fronte, et spacio - sa



Cô bianca barba che del pet-to ascosa Tien la parte maggior col lungo pe-lo

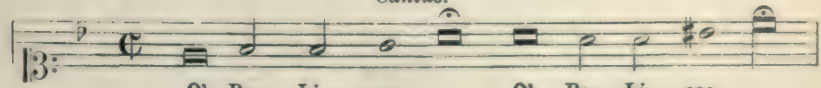


Tu che 'n-vece di ve-sta o d'altro ve lo Porti il grâ cuo - io cin - to

Di bel co - lor di - pin - to Et cô mac - chie di - stin - to

Che stu - por gran de apporta O' Pan Li - - ceo.

Cantus.



O' Pan Li - - ceo O' Pan Li - - ceo

Altus.

O' Pan Li - ceo ii

Tenor.

O' Pan Li - ceo ii

Bassus.

O' Pan Li - ceo ii

Tu che co-me ver Re lo scet-tro tieni Ne l'una man co-me celeste do-no

Ne l'altra lo stro-mê-to onde quel suono Sì dol-ce trahi ch'ogni empio cor affreni

Tu ch cô pié di ca pra vi-ta me-ni Cô fac - cia di co - lo - re

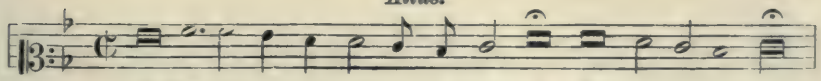
Tra ros - so e ne - ro; il co-re Mostrane il tuo fa - vo - re

Tan - to gra - to a cia - scu - no O' Pan Li - - ceo.

Cantus.

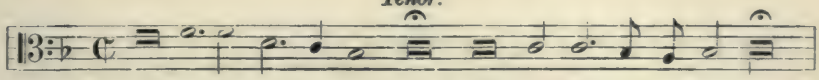
O' Pan Li - - ceo O' Pan Li - - ceo

Altus.



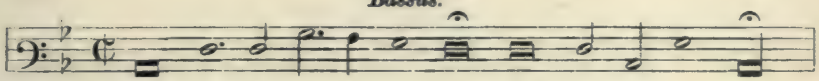
O' Pan Li - ce - - - - - - - - - - - - - o ii

Tenor.

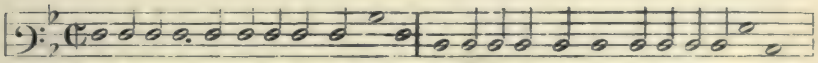


O' Pan Li - ce - - - - - - - o ii

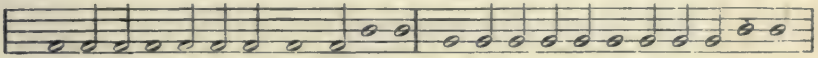
Bassus.



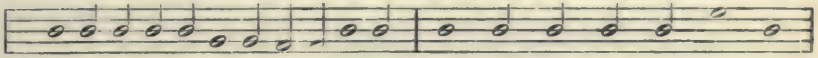
O' Pan Li - ce - - - - - - - o ii



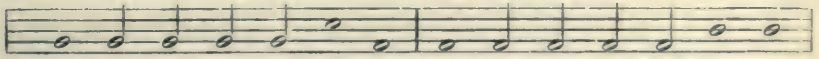
Habbi del gregge e dell'armento cura Che va pascendo in que-ste folte selve,



Ove sta d'ogni in-tor-no d'aspre belve Stuol, che l'anci-de et di nascosto 'l fura



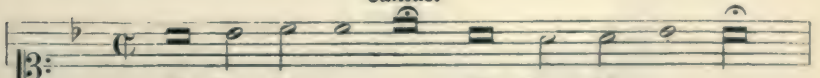
Guardalo ogni hor da incâto o' da fatura Guar - da - 'lo da ogni ma - le



Poi che gli è tanto fra - le Se 'l pre - gar no - stro sa - le

In sino a' le tue o - rec - chie O' Pan Li - - ceo.

Cantus.



O' Pan Li - - ceo O' Pan Li - - ceo

Altus.

O' Pan Li - - ceo ii

Tenor.

O' Pan Li - - - - ceo ii

Bassus.

O' Pan Li - - ceo ii.

Canzone finale.

(*Cantus*)

O Dei Silvestri ii

s'alcû qui d'intorno è stat' a udir le

nostre fiame vi-ve su le più fresche

ri - ve dat' al - cû se - gnio

(*Altus*)

O Dei Silvestri s'al-

cû qui d'intorno è stat' a udir le nostre

fiame vi - - - - ve su le più fresche

ri - - - ve dat' al - cû se gnio

(*Tenor*)

O Dei Silvestri ii

s'alcû qui d'in-tor-no è stat' a udir le

nostre fia - - - - - me vi - ve su le

più fresche ri-ve dat' al-cû segnio

(*Bassus*)

O Dei Silvestri ii

s'al - cû qui d'in-torno è stat' a udir

le nostre fiame vi-ve su le più fresche

ri - ve dat' al - cû se - gnio

(*Cantus*)

d'alegrezza e festa dat' al-cû segnio

d'alegrezza e festa ne quella

nimph'e questa danzâd in lie-to cor-no

si sdegni d'onorar co-sì bel gior - no

(*Altus*)

d'alegrezza e festa dat' al-cû segnio

d'alegrezza e fe-sta ne quella nimph'e

questa dan-zâd in lie - to cor-no si

sdegni d'o-no-rar co-sì bel giorno

(*Tenor*)

d'alegrezza e festa dat' alcû segnio d'ale-

grezza e fe-sta ne quella nimph' e que-

sta dan – zâd in lie–to cor–no si

sde-gni d'o–no–rar co – sì bel giorno

(*Bassus*)

d'alegrezza e festa dat' alcû segnio

d'alegrezza e festa ne quella nimph' e

questa dan-zâd in lie–to cor–no si

sde-gni d'o-no–rar co – sì bel giorno

(*Cantus*)

si sdegni d'onorar così bel gior–no.

(*Altus*)

si sdegni d'onorar così bel gior–no.

(*Tenor*)

si sdegni d'onorar così bel giorno.

(*Bassus*)

si sdegni d'onorar così bel gior–no.

modo questa parte ha molta importanza come saggio di stile *monodico* già nella prima pastorale (1).

Con la favola pastorale abbiamo dunque sùbito la prova che non soltanto la musica vi ebbe parte per gli intermedi e per i cori, ma anche per qualche scena speciale. E se per l'*Aminta* del Tasso che nel 1573 segnò il trionfo del nuovo genere ci manca ogni notizia della rappresentazione fattane il 31 luglio nell'isoletta di Belvedere in mezzo al Po, dove convennero da Ferrara il duca e la corte, il fatto soltanto del luogo, della stagione, della solennità, basta ad assicurarci che musica non sarà mancata; tanto più che sappiano omai di rappresentazioni successive ove tale ornamento pervase forse la favola intera (2), e ne vediamo ben presto varî brani musicati da diversi autori (3).

Non mancano ragioni per spiegare la facilità con la quale la musica s'impadronì così presto delle favole pastorali. Anzitutto la forma metrica: chè se l'uso di endecasillabi alternati coi settenari e alcune serie continuate di questi ultimi aveva esempi anteriori, e se era stato criticato nella *Canace*, dove maggiormente è svolto, perchè contrario al decoro della tragedia, tali metri divennero propri della pastorale contribuendo a darle sveltezza e agilità e prestandosi assai bene ai sospiri e ai cori dei pastori e delle ninfe.

In secondo luogo la favola pastorale, checchè andassero arzigogolando taluni critici, era genere nuovo, non previsto e non ferrato di leggi da Aristotele: potevasi perciò largheggiare nelle concessioni al gusto del pubblico. Ond'è, ad esempio, che Angelo

(1) L'esemplare della Palatina di Firenze è segnato E. 6. 6. 46, e in fine al volumetto sono 12 paginette con la musica manoscritta. Eccone la illustrazione favoritami dal prof. Bonaventura. Esse contengono in primo luogo la scena terza del III atto per *solo* e coro a 4 voci (*cantus, altus, tenor, bassus*). Nel testo della favola dopo le parole del sacerdote, è avvertito: *Il choro risponde in musica*. Però in musica parla anche il sacerdote, come provano l'esistenza delle note sulle parole dette da lui e il cenno della prefazione in cui è detto che *rappresentò il sacerdote con la lira messer Andrea*. Le sudette pagine contengono poi la canzone con cui la favola si chiude, musicata a 4 voci (*cantus, altus, tenor, bassus*). La scrittura è cinquecentistica, la notazione è quadrata, e le note sono su righe di 5 linee». Il testo fu da me già pubblicato nella *Rivista musicale italiana*, vol. X (1903), pp. 217-20.

(2) Cfr. il mio art. *Laura Guidiccioni—Lucchesini ed Emilio dei Cavalieri* nella *Rivista Musicale*, vol. IX (1902), pp. 809-10.

(3) La bibliografia della musica dell'*Aminta* si può vedere nella mia edizione delle *Opere minori in versi di T. Tasso*, volume terzo: *Teatro*, Bologna, Zanichelli, 1895, p. CXVII.

Ingegneri, uno de' maggiori trattatisti del nuovo genere (1), mentre si mostra contrario all'uso degli intermedi nelle tragedie, li ammette per le commedie e per le favole pastorali, che accomuna poi per tutto ciò che riguarda la musica con queste considerazioni:

« Vengo alla Musica, terza et ultima parte della rappresentazione, la quale nelle Commedie et nelle Pastorali, che non avranno cori, sarà ad arbitrio altrui, per servire per intermedi overo accompagnarli in altro modo, ch'essi riescano più dilettevoli. E in questi casi harrà ad accomodarsi al sito, sì che in luogo angusto ella non paia strepitosa, nè in ampio sorda, o più tosto mutola. E 'l concerto de gl'instrumenti colle voci sia di tanto maggior piacere agli orecchi de gli ascoltanti, quanto ei sarà più vario et più nuovo l'una dall'altra fiata. E s' egli consterà talora di voci umane solamente, questo per avventura sembrerà il più soave di tutti gli altri, pur che le parole vengano bene intese, nè se ne perda sillaba nelle fughe et nelle tante diminuzioni che si usano al giorno d'oggi. Et è da avvertire, che essendosi data la musica alle rappresentazioni fra l'un atto e l' altro per porger alquanto di riposo agl' intelletti affaticati nell'attenzione prestata alla favola fin allora, conviene ch'ella sia tale, ch'in lei le menti ritrovino quiete et dolcezza, et non che, per trarne il desiderato gusto, lor faccia di mestieri affannarsi altrettanto, quanto nel capìr l'azione.

« Nelle favole c' haranno i cori, se oltre di loro vi saranno intermedi, ovvero altre musiche, in queste, serbandosi il sopradetto stile, basterà che i detti così sieno cantati semplicissimamente, e tanto che paiano solo differenti dal parlare ordinario. Ma dove i cori varranno per intermedi, o dove non sarà altra musica, si dovranno cantare con arte maggiore; e non fia per avventura male a proposito il dar loro alcuna compagnia d'istromenti posti dalla parte di dentro della scena, con riguardo però che tutti insieme facciano un corpo solo di musica, et non paiano due cori, ovvero l'uno simigli l'eco dell'altro. Et circa al situare la musica dal detto lato di dentro, sarà da aver grandemente l'occhio ch'ella giaccia in luoco, donde egualmente ri-

(1) *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche.* In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598; cfr. specialmente pp. 78-79.

suoni tutto il teatro. in cui non sia una parte che l'oda meglio dell'altra. Et in somma ch'il diletto sia giustamente compartito così agli orecchi come agli occhi degli spettatori» (1).

E pochi anni più tardi, in piena fioritura dal nuovo genere, G. B. Doni trattando a *quali specie di azioni drammatiche convenga più o meno la melodia,* dava alla favola pastorale la preminenza assoluta:

« Quanto poi alla pastorale (che tiene oggi il luogo del dramma satirico de' greci, ed è stata una bella e leggiadra invenzione. benchè alcuni con piccole ragioni l'abbiano biasimata perchè dagli antichi non fu conosciuta), io direi, che siccome questa specie suole avere più del poetico e astratto che le commedie e le rappresentazioni [*sacre*] e si usa comporle quasi sempre di soggetti amorosi e con stile fiorito e soave (come si vede nell'*Aminta* e nel *Pastor fido*), così anco se gli potesse concedere di avere la melodia in tutte le sue parti, massime perchè vi si rappresentano deità, ninfe e pastori di quell'antichissimo secolo, nel quale la musica era naturale e la favella quasi poetica; e perciò i più antichi scrittori de' greci si sa che furono i poeti molto prima che l'arte ne fosse stabilita; e molto avanti loro i patriarchi e i profeti Ebrei naturalmente poetarono, come si vede da quel sublime cantico di Mosè.

« Oltrechè, per essere la pastorale invenzione nuova, molto più convenientemente si può formare in questo stile così breve non conosciuto dagli antichi, e dividersi in tre atti soli, con sei o settecento versi al più, acciò anco conforme l'uso moderno in tutte le sue parti si possa modulare: tanto ci è a dire, che io approvi quella smisurata lunghezza del *Pastor fido.* E veramente se noi consideriamo che questa sorta di favola non ha il ridicolo come la commedia, nè il grande e meraviglioso della tragedia, possiamo fare ragione che se la favola non è bellissima, la favella ornatissima, e la rappresentazione fatta con molta maestria, poco possa dilettare le persone che non si contentano così d'ogni cosa.

« La perfezione dunque della rappresentazione in due modi può trovarsi: o quando sia recitata da attori esercitatissimi e

(1) Si noti che questi avvertimenti precedono di due anni nella stampa quelli famosi di E. de' Cavalieri in prefazione alla rappresentazione di *Anima e corpo* (1600).

pieni di garbo e leggiadria nel gesto e portamento di vita. quali ne ho veduti alcuni in Francia; o quando sia cantata con soave e proporzionata melodia.

« Io so benissimo che i gusti son differenti, e che tutti non saranno dell'umor mio, tuttavia credo che molti si troveranno che senza le dette condizioni non potranno ascoltare con pazienza questa sorte di favole » (1).

Quasi contemporaneamente alla pastorale e precisamente dopo il 1560, sorgendo dalla piazze e dal popolo, si vennero organizzando le compagnie dei comici dell'arte, che in breve, sopraffacendo la drammatica letteraria, e di questa impadronendosi, invasero e dominarono le scene italiane. È noto quali e quante varie e non facili attitudini si richiedevano a cotesti comici, molti de' quali, uomini e donne, furono altresì colti e letterati, compositori essi medesimi degli scenari sui quali si fondava l'arte loro, critici delle questioni teatrali, creatori di nuovi tipi o personificatori efficaci delle maschere tradizionali; e insieme dovevano avere facile l'elocuzione, pronta l' arguzia e il motto, e anche all' occasione saper cantare e suonare.

Basti per tutti ricordare Virginia Andreini, in arte Florinda, che, quasi all'improvviso, come vedremo, assunse per ripiego la parte della protagonista nell'*Arianna* del Rinuccini alle feste di Mantova del 1608 e seppe interpretare così squisitamente le melodie del Monteverde da far restare imperituri negli annali dal teatro gli entusiasmi di quella sera.

È troppo facile pensare che i comici dell'arte, non vincolati da tradizioni, e intenti solamente a piacere così al popolo come alle corti, dovettero subito accogliere tutte le risorse che la musica poteva loro recare e assecondare il gusto ognora crescente per la nuova arte. Gravissimo testimonio di ciò è Giason De Nores, là dove accenna all'uso introdottosi di affidare parti di commedie a musici di professione, i quali « riducono gran parte delle parole de' poeti in canto e le fanno recitar per diletto così ridotte agli spettatori » (2).

Con le tendenze del momento non deve quindi recare maraviglia che ben presto ci si appresentino scene e commedie dell'arte

(1) Solerti, *Le origini del melodramma* cit., pp. 203-4.
(2) *Discorso intorno alla poesia* ecc., Padova, 1587, p. 36.

interamente musicate. Non sarei di parere di riconnettere a questo genere quella cosina snella, frizzante nella pienezza gioconda della verità, che è il *Cicalamento delle donne al bucato* dello Striggio (1584); ma non è ignoto che per qualche tempo ebbe erroneamente il vanto di essere il primo dramma interamente musicato l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi (1597), che è una vera e propria commedia dell'arte cui è applicata la musica madrigalesca; nè del Vecchi sono da dimenticare le famose *Veglie di Siena*. Seguace e imitatore del Vecchi fu quell' Adriano Banchieri, bolognese, cui si debbono *Il zabaione musicale*, la *Barca da Venezia per Padova*, il *Metamorfosi musicale*, la *Pazzia senile*, la *Saviezza giovanile* e varia altre produzioni musicali di cui l'argomento o il libretto proviene dalla commedia dell'arte. Nè è da dimenticare *Il confetto. Favola comica*. unica tra le rappresentazioni musicali di Venezia da me recentemente illustrate, che appartiene al medesimo genere (1).

(1) Cfr. il mio art. *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte* nella *Rivista musicale italiana*, vol IX. (1902); il *Confetto* ha il n. 41 nell' elenco bibliografico. — Insieme con l' amico dott. E. C. Pollak stiamo raccogliendo tutti questi primi testi dell' opera buffa, ora rarissimi e alcuni unici, e speriamo di poterli quanto prima dare alla luce.

III.

Dai canti carnascialeschi e dai trionfi alle mascherate e alle cocchiate.

Contemporaneo a questa sempre maggiore applicazione della musica alla drammatica è lo sviluppo di altre forme letterarie che con la musica furono sempre consertate fino dagli inizi. Ma uscirebbe dai confini dal mio studio ricordare Casella e le ballatette del Decameron, sì come seguire le lievi tracce di quei musici, Giovanni da Firenze, Donato da Firenze o da Cascia, maestro Lorenzo da Firenze, e chi sa quant'altri, rievocate di su le canzonette. le pastorelle, le cacce del Sacchetti, del Soldanieri, del Donati da Giosuè Carducci (1). E come già, sul finire del secolo decimoquarto. la brigata del Paradiso degli Alberti interrompeva i dotti ragionari per dilettarsi delle armonie che Francesco Landini. il cieco degli organi, modulava (2), così un secolo dopo nei lieti convegni della villa di Careggi il magnifico Lorenzo amava sentir ripetere le proprie canzoni a ballo alle quali Antonio Squarcialupi veniva ponendo sotto le note. E da quando Lorenzo uscì con sua brigata per le vie di Firenze a cantare sull'aria a tre voci trovata da Arrigo Isaac, tedesco, maestro di cappella in S. Giovanni:

Bericuocoli, donne, e confortini!
Se ne volete, i nostri son de' fini (3),

una profluvie di canti e di trionfi carnascialeschi rallegrò la città dei fiori crescendo con gli anni a dismisura tale lieta e carat-

(1) *Musica e Poesia nel mondo elegante italiano del secolo* XIV, nelle *Opere*, VIII. — Gandolfi R., *Illustrazione di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze preceduti da un sunto storico*, Firenze, 1892.

(2) Gandolfi R., *Una riparazione a proposito di Francesco Landino. Memoria letta nell'adunanza dei di 18 novembre 1888* negli *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, Anno XXVII, Firenze, 1889, p. 58.

(3) È noto che, per testimonianza del Lasca, secondo continuatore di tal genere, il *Canto de' berricuocolai* del Magnifico è ritenuto per il primo.

teristica produzione (1), mentre aumentavano a quattro, a otto e a quindici le voci.

Non sarà inopportuno ricordare quanto a proposito della musica di questi canti scrisse Adriano De La Fage, tanto competente in materia (2):

« In mancanza delle composizioni musicali, se cerchiamo di internarci nella poesia e di scoprire di che genere potevano essere le cantilene che ad essa si adattavano (3), credo si possa assicurare senza rischio che sieno state di due sorti.

« La prima maniera di scriverle, ed anche la più in uso, era di comporre la musica della prima strofa, sulla di cui aria si ripetevano le strofe seguenti, dopo fatta, quando lo richiedeva la disposizione de' versi, una specie di preludio particolare alle prime rime che contenevano l'annunzio dell'arte o professione che rappresentava la mascherata.

« Inoltre, ce ne sono che hanno l'intercalare in fine di tutte le strofe, altre in cui si ritorna due o più volte alla prima strofa, nuove prove che si dovevano cantare a modo di canzoni,

(1) Filippo Valori. *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina tra gli archi di casa Valori in Firenze col sommario della vita d'alcuni, compendio delle opere degli altri e indizio di tutti gli aggiunti nel Discorso dell'eccellenza degli scrittori e nobiltà degli studi fiorentini*, Firenze 1604 (e riprodotto da G. C. Galletti, Philippi Villani *liber de civitatis Florentiae famosis civibus* ecc., Firenze, 1847): « L'uso delle mascherate, che volgarmente si dicono *canti* e rappresentano varie invenzioni e imitano con gli abiti e co' versi e con musica di voce o di strumenti, si reputa, dico, originato di qua, cioè da Firenze. » — In un *Catalogo dei mss. Rinuccini* che si conserva ms. nella Trivulziana di Milano col n. 2270, trovai indicato un *Discorso sulle mascherate* di Camillo Rinuccini, che sarebbe stato interessante, ma esso non si ritrova nè tra i mss. rimasti a Firenze e ora alla Nazionale, nè tra quelli passati nella Trivulziana.

(2) *Sui canti carnascialeschi* nella *Gazzetta musicale di Milano*, an. VI (1847) n. 12 e 16, e *Giunta all'articolo sui canti* ecc., n. 22. — Non ho potuto vedere il Gevaert. *Chansons du XV siécle*, nè lo Schwartz R., *Die frottole in 15 Jahrhundert* in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, Leipizig, 1886. — Si vegga anche G. Giannini, *Op. cit.*, pp. 231-37.—Sono note le raccolte di essi canti del 1559 e del 1750 e la ristampa Sonzogno del 1883. — Si ricordi altresì la raccolta delle *Canzone per andare in maschera per carnesciale facte da più persone*, rarissima stampa del sec. xv riprodotta da S. Ferrari nella *Biblioteca di Lett. Popolare*, Firenze, 1882.

(3) Il Lasca nella prefaz. alla raccolta dei *Canti* da lui fatta nel 1559 diceva che « le parole debbono essere aperte e trattose, la musica allegra e larga, le voci sonore et unite ». — Non interamente manca la musica e sono notissimi alcuni ms. che ne contengono, ma è sempre poca al bisogno e al desiderio. — Nello stesso *Catalogo dei mss. Rinuccini* or ora ricordato trovai indicato un *Canto degli spazzacamini ed altro canto amoroso con le note per cantarli. Sec. XV*, ma anche cotesto ms. è scomparso.

ripetendosi la stessa melodia, qualunque fosse d'altronde il numero delle parti.

« Il secondo modo di scrivere la musica de'canti carnascialeschi era di trattarli nel genere de' madrigali con i soliti intrighi ed artifizi di composizione, da cui gli autori di secoli XV e XVI ricavarono tanto effetto.

« Questa seconda maniera era, come ogni intelligente di musica l'intenderà, meno frequente della prima, volendosi , per la esecuzione di composizioni scritte con tali scientifiche combinazioni armoniche, cantori sommamente periti , mentre che pei canti a strofe replicate bastava un orecchio buono ed una voce sufficiente, essendo scritti per lo più in armonia di nota contro nota, con una gran semplicità, come si rileva dalle composizioni di codesto genere allora in uso, di cui alcune si sono conservate fino a' dì nostri.

« Si potrebbe anche discutere la quistione di sapere se i canti carnascialeschi non furono spesso cantati in semplice melodia all'unissono con accompagnamento di strumenti o senza.

« Certo si è che sovente gli strumenti figurarono nelle feste di carnevale, e se si domandasse a quali apparteneva l'onore di accompagnare il canto, non sarei lontano da affermare non essere mai stati altri che chitarre e trombe o strumenti di queste due famiglie, aggiungendovi forse tamburi, cembali ed altri strumenti di percussione. Codesti si univano talvolta in numero assai grande al canto ad una o più voci, suonavano anche da sè e facevano sentire sinfonie di cui rimasero più che soddisfatte le orecchie dei quattrocentisti e dei loro figli e nipoti... »

Nella seconda metà del secolo decimosesto la lieta usanza andò prendendo maggiore sviluppo nell'apparato, l'invenzione fu più ricercata e all'antica semplicità del canto carnescialesco si sostituirono a poco a poco forme più complesse, più aristocratiche.

Si ebbero in tal modo le *mascherate,* dette anche *cocchiate* quando i giovani signori uscivano sui cocchi in numerose e ricche brigate, con seguito di staffieri e di servi che di notte reggevano le torce, mentre essi cantavano le bizzarrie che i più insigni letterati avevano posto in versi e un carro pieno di musici li accompagnava, empiendo le vie di suoni e di festa.

Questo mutamento che si andava operando non passò inos-

servato; buona testimonianza ci restano queste stanze del Lasca, nelle quali egli si fa paladino degli antichi canti che veniva amorosamente raccogliendo:

SOPRA IL COMPOR CANTI MODERNI.

Copiando vanno dalle pricissione,
e fanno canti, ove ogni loro intento
è, che intesi non sian dalle persone
per aver dopo a farvi su il comento.
Guardate dunque che consolazione
ne può cavar la gente, o che contento.
Ahi, ciel, tu ci facesti pur gran torto!
O Alfonso de' Pazzi, tu sei morto!

Se tu dicesti: i vostri immascherati,
Batista, fien veduti e non intesi;
che diresti or di questi canti andati
mille volte, più scuri e men compresi?
Questi, questi denar son via gettati,
come dice il sonetto, e non ispesi;
or or, se ben di dirlo mi vergogno,
di mille Alfonsi ci saria bisogno.

Tu sei pur vivo, Varchi, che faceste
a don Luigi già le mascherate
cotanto intelligibili ed oneste
che ne godevan tutte le brigate.
Dunque persone si posson dir queste
che le fanno or, di poco senno armate.
Chi lascia la via vecchia per la nuova,
suo danno poi, s'ingannato si trova.

Del Lasca non vogl'io già dir nïente
avendo fatti tanti canti e tanti
aperti e chiari, che tutta la gente
n'era contenta, e le donne e gli amanti;
però che il Ziffe Zaffe solamente,
Bufola e Maglio e Cavalieri erranti
gli danno in questa parte tal favore,
che suo del fare i canti è il primo onore.

Io mi ricordo già quando gli andava
un canto, prima che fosse riposto
che tutto quanto a mente s'imparava,
tant'era bello e chiaro e ben composto;

ma or non pure un verso se ne cava,
e non s'intende il nome che gli è posto,
chè quei madrigaluzzi a i lor suggetti
troppo stitichi sono e troppo gretti.

Costor vorrebbon con poche parole
dir molte cose, e beccansi il cervello:
così sempre chi troppo abbracciar vuole
nulla mai stringe, e riman poi l'uccello.
Non sperate mai più vedere il sole,
cioè canto sentire o buono o bello,
in questo secol di giudizio privo,
in mentre che il Buonanni sarà vivo (1).

Il Buonanni appare uno degli innovatori, ed egli, o chi per lui, mandò fuori questa replica:

IN NOME DI QUELLI CHE MANDORNO LA MASCHERATA DEL PENTIMENTO.

Lasca, tu puoi ben dire e puoi ben fare
parole assai e spessi falangiotti,
e scrivere e compor quanto ti pare,
chè canti vogliam far sottili e dotti;
sopporti in pace la gente volgare,
o teco quanto vuol gracchi e borbotti,
per ch'a guisa d'eroi e semidei
non vogliam far più canti da plebei.

Tu hai ragione: che vuoi tu ch'io dica,
se l'uso ha convertito la natura?
or si pone ogni ingegno, ogni fatica
per far la mascherata ricca e scura.
Lo credo anch'io che quei canti all'antica
sarebbono oggidì una sciagura,
e converrìa che le dessin pe' chiassi,
avendo dietro le meluzze o i sassi.

Il Lasca, arguto, non si diè per vinto e lanciò l'ultima:

(1) *Le rime*, ediz. cit., pp. 407-9.

RISPOSTA

La prima parte nel ver fu ben tale
del canto vostro detto del Piacere,
come appunto conviensi il carnevale,
e fece bello udire e bel vedere:
ma l'altra parte poi quaresimale,
doveva il pentimento o il dispiacere
serbarla fredda, e far poi si potea
questo venerdì santo in fricassea (1).

Su tale questione delle mascherate è anche l' altra madrigalessa che nel cod. Mgl. II, IX, 45, ha in fine queste parole: « Il Lasca sendo eletto a fare un canto, e non piacendo a chi « lo elesse, lo feciono fare al Buonanni, et egli sendo burlato, « fece la suddetta madrigalessa ».

. . . . . .

S'io fossi in rima qualche nuovo uccello,
o che mai più composto non avessi
alcun canto, o volessi
con questo lor favore
cercar lode ed onore,
com'hanno fatto già mille persone,
direi: gli hanno ragione, e starei cheto.
Ma se si guarda indreto
alle stagion passate,
tante già feci e tante mascherate,
o vogliam pur dir canti,
Bufola, Maglio, e Cavalieri erranti,
ad altri tanti e tanti,
ch'io mi posso chiamar pago e contento.
Ma perch'io fui e sarò sempre intento
a fare a ognun servizio,
non per mio benefizio,
nè per utile mio faceva questo.
Ma meninsi l'agresto,
spendino assai, faccia pur quant'e' fanno,
ch'un simil canto giammai non faranno,
(e cerchin pure in cielo, in mare o in terra)
come fu il Ziffe Zaffe e Serra Serra.

(1) *Le rime*, ediz. cit., pp. 441-42.

Dieci anni in questa terra
ne stette il segno, e può vedersi ancora:
più di seimila allora
persone finalmente
l'impararono a mente,
e si cantava per tutte le vie.
Ma le lor fantasie
stitiche e stiracchiate
come le son andate
da un dì in fuora ed una notte sola,
non se ne sente mai fiatar parola.
Oh degna e lieta scuola
d'ingegnose persone!
dove se' tu Fiandrone,
Lorenzo Scali, e tu Luca Martini?
Ove sono ora i Barlacchi e i Visini,
Cencio organista, e il mio Cian profumiere? (1)
Oh se poteste or leggere e vedere
i canti e le moderne invenzioni,
voi vi fareste sì mille crocioni (2).

Il Lasca godeva però degli ultimi trionfi; verso il 1590 può dirsi che l'evoluzione fosse compiuta anche in questo campo (3), e noi vediamo dopo quel tempo nella corte medicea le mascherate divenire vere e proprie rappresentazioni anch'esse, accompagnate dalla musica e confondersi infine col balletto o festino, vocabolo e cosa nuova.

(1) Nomi ben noti di artisti e buontemponi fiorentini.

(2) *Le rime*, ediz. cit., pp. 329-31.

(3) Le mascherate di quest'ultimo periodo non sono mai state raccolte, ma cercando nei codici fiorentini non sarebbe difficile metterne assieme un bel numero. Una raccolta importante ne contiene il cod. Magliabechiano II. IX. 45, del quale non sarà discara la tavola per quella parte che interessa al proposito nostro:

c. 56 v. Il canto de' Sogni andato addì 2 di Febbraio 1565.

cc. 57 r.-v. I trionfi andati addì 21 di Febbraio 1565, quattro stanze, la prima di Vincenzo Buonanni, le altre tre di GB. Strozzi.

c. 58. r. Addì 26 di Febraio 1565. Mascherata delle Bufole.

c. 58 v. Altra canzone cantata medesimamente per le Bufole.

c. 59 r.-60 r. Altra Bufola.

c. 86 v. Cacciatori: Mascherata andata addì 2 di Febbraio 1567. Di giorno.

c. 87 r.-v. Canzone cantata di notte da' medesimi.

c. 88 r. Mascherata di vedove andata addì 12 Febbraio 1567.

c. 88 v. Madrigali per il Saracino del S. Paolo Orsino cantati in sur uno carro di nugole addì 15 di Febbraio 1567; *in fine:* G. e Mario Colonna.

c. 89 r. Mascherata delle Farfalle andata addì 23 di Febbraio 1567; *in fine:* Il cav. Ginori.

c. 89 v.-90 r. 1567. Mascherata di 14 livree varie di 4 per livrea andata addì 26 di Febbraio.

c. 130 v. Mascherata addì 11 di Febbraio 1570.

c. 131 r. Mascherata a dì 15 di febbraio 1570.

c. 131 v.-133 r. Sopra il canto precedente; *in fine:* « Il Lasca sendo eletto a fare un canto, e non piacendo a chi lo elesse, lo feciono fare al Buonanno, et egli sendo burlato, fece lo sud. Madrigalesse ».

c. 133 v.-134 r. Mascherata a dì 24 di Febbraio 1570. — M. R.

c. 134 v.-138 r. Mascherata fatta in Pisa di Febraio 1570 di Giov. Battista Cini.

c. 138 v. Altra mascherata nel med. luogo.

c. 139 v. (Sonetto) Gio. Batt. Strozzi.

c. 216 v. Mascherata per il giorno fatta in Firenze il dì XI di Gennaio 1577 della fuga fatta dai Veneziani per paura della peste. *seguono* Nomi della maschere n. 16.

c. 217 r. Mascherata per la notte della Compagnia della Calza fatta in Firenze a dì XI di Gennaio 1577. - M. Giulio Naldini guida delle Mascherate.

c. 227 v.-228 r. Mascherata degli Scorticati a dì primo di Marzo 1592; *in fine:* Di Lorenzo Franceschi. »

c. 228 v.-229 r. Mascherata delli Scapigliati a dì 4 di marzo 1592.

c. 229 v.-232 r. Canto di Cocchieri che portano per impresa un Fetonte, con motto « perchè inesperto a impres'alta aspiro » Fetonte tombolò! — A dì 21 di Febbraio 1589 di notte cantando in carrozza et rompendo lance XII Cocchieri in habito rosso all'Ungheresca riccamente adobbati su cavalli con 4 servitori per ciascuno con torce. — Del S. Gio. Bat. Strozzi.

cc. 232-r.-233 v. Mascherata degli Accecati andata a dì 15 di febbraio 1595 di n. . . . coppie a cavallo, et Musica sul Carro composta dal S. Ottavio Rinuccini e la musica dal S. Piero Strozzi (1).

c. 234 r. Mascherata delle Fiamme d'Amore andata a dì 26 di Febbraio 1595. N. 18 coppie a cavallo con 4 staffieri per ciascuno con musica sul Carro composta da Luca Bati, e la Mascherata da Gino Ginori (2).

c. 234 v.-235 v. Maschere fatte la sera del Carnevale nel Palazzo de' Pitti dalla ser.ma principessa Leonora insieme con altre signore. — A dì 27 di Febbraio 1595. [È del Rinuccini] (3).

c. 236 r.-236. v. Risposta delle Gentil Donne alli Accecati (4).

c. 236 v. Risposta delle Gentil Donne alle Fiamme d'Amore per le medesime rime (5).

c. 237. r. Mascherata 1595. Gli Incogniti Disdicciati (6).

---

(1) Cfr. vol. II, p. 51.
(2) Cfr. vol. II, p. 56.
(3) Cfr. vol. II, p. 57.
(4) Cfr. vol. II, p. 55.
(5) Cfr. vol. II, p. 56.
(6) Cfr. vol. II, p. 58.

IV

Balletti e Veglie.

Già nella società elegante del rinascimento il ballo fu sempre qualche cosa di complesso e di ricercato (1), e spesso seguiva alla recitazione di brevi ecloghe. Lo sviluppo della musica portò un notevole mutamento anche in tali costumanze, e nell' ultimo decennio del secolo decimosesto vediamo sorgere le *veglie* e i *balletti* e certe rappresentazioni strane, composte con una mescolanza di varî generi drammatici, letterari e popolari, in prosa e in versi, nei quali pure ha grandissima parte la musica.

I *balletti* per l'invenzione derivano, come ho accennato, dalle mascherate, per l'apparato degli intermedi, e talora hanno qualche parte semplicemente recitata; gli antichi passi non sono più fine a sè stessi, ma rimangono la semplice esplicazione materiale dell'azione mimica e vocale. Sono talora semplici figurazioni di celebri personaggi della mitologia o del mondo cavalleresco che muovono in danza; tal altra gli stessi personaggi svolgono un'azione episodica; anche vediamo introdotto l'armeggiare figurato nei così detti *abbattimenti*, e da ultimo vediamo apparire il *balletto a cavallo*, che è una vera specie di giostra o di torneo: ma in ogni occasione erano introdotte parti cantabili e tutto era regolato dalla musica (2).

(1) Si veggano i miei *Appunti sulle danze nei secoli decimoquinto e decimosesto* nella *Gazzetta Letteraria* an. XIII, n. 9 e 11 (Torino, 1899).—Un cenno sui balli ai primi anni del secolo XVII è nel *Discorso sulla musica di* Severo Bonini (ms. Riccardiano n. 2218, c. 37 v.): « Io mi credo che i balli oggi siano in stima appresso i nobili, principalmente quelli che si esercitano in casa di principi e signori grandi, come sariano quelli de' festini, perchè se ben c'intervengono giovani cavalieri, nobilissimi signori e nobilissime dame insieme a danzare, si esercitano nulladimeno con tanta modestia, termine buono et ottima creanza, quanto spetar si possa da persone nobili bene educate. Come quelli ancora che si usano tra le scene delle tragedie e comedie, invece di coro, già più volte visti in occasione di nozze de' Serenissimi di Toscana. Ma quelli che sono in uso tra la plebe o tra la gente la quale ha perso alquanto di vergogna... »

(2) Il primo *balletto a cavallo* propriamente è quello intitolato *Ballo e Giostra dei venti*, poesia di Lorenzo Franceschi e invenzione di Roberto Sanseverino, fatto per

L'evoluzione dei balli pare si debba in grandissima parte ad Ottavio Rinuccini; il figlio di lui Pier Francesco, nella prefazione alla raccolta delle rime scrisse: « Fu la sua *Dafne* la prima e poi l'*Euridice* che ne' nobili teatri empiè gli spettatori di maraviglia e di diletto. Onde nobilissimi ingegni rapiti da sì dolce maniera di comporre, calpestando le vestigia di lui, dalle scene riportarono egregio vanto. Ma tralasciando questo, qual fu ne' suoi versi la facilità, qual la dolcezza veramente nata all'armoniosa melodia? Quindi nacque che i balli, quali egli ancora primiero condusse di Francia accompagnati dalla musica, piacquero mirabilmente » (1). A dir vero qualche saggio del genere il Rinuccini aveva già dato prima di recarsi in Francia, ove fu per tre volte dal 1600 al 1604 (2), poichè fino dal 1590 abbiamo di lui *Il Ballo di Bergiere* e nel 1596 il *Ballo di Stelle,* che però risentono ancora più della mascherata;

le nozze medicee del 1608 (cfr. il mio vol. *Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640*, Firenze, Bemporad, 1904, dove è anche riprodotta l'incisione che lo illustra). Ma la perfezione di questi balletti si deve ad Andrea Salvadori con la *Guerra d'Amore* e la *Guerra di bellezza* dal 1616, con le *Fonti d'Ardenna* del 1623, nella descrizione del quale gliene è attribuito il merito, e con *La Disfida d' Ismeno* del 1628. A Bologna nel 1620 abbiamo già un vero torneo, il *Ruggero liberato* del Campeggi, musicato dal Giacobbi, che è riprodotto qui nel III vol.; l'altro *Mercurio e Marte*, dell'Achillini, musicato dal Monteverde per le feste di Parma del 1628, ho riprodotto invece nel cit. vol. sulla corte medicea.

(1) *Poesie del Sig.* Ottavio Rinuccini ecc., In Firenze, appresso i Giunti, MDCXXII, in prefaz. — È noto che i primi saggi di balli figurati furono importati nella corte francese da Caterina de' Medici, che aveva seco il piemontese Baltazarini, celebre in tale arte; ma il vero genere nuovo si dice che incominciasse col *Ballet comique de la Reine* dato nel 1582, opera di Baltazar de Beauljoeulx.

Tuttavia fu osservato, e assai giustamente mi pare, che questi primi saggi piuttosto che ai balletti posteriori siano più simili a quelle rappresentazioni allegoriche musicali di Venezia, ad una delle quali aveva assistito Enrico III nel 1574, e di cui or ora parleremo. « Sous Henry IV le ballet reste le passetemps préféré de la cour Henry IV e Sully aiment follement la danse. Les ballets se ressentent de la joyeuse humeur du roi. Ce sont: le grimaciers, les barbiers (1598), les princes habillés de plumes (1599), les lavandières, les juifs, les tirelaines, les filous (1607), les femmes sans teste (1610), etc. » (Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Thorin, 1895, p. 243 e n. e le varie opere speciali là indicate). Se questi enumerati sono i primi, lo sviluppo è contemporaneo che a Firenze e per entrambi i luoghi è chiara la derivazione dai trionfi carnascialeschi.

Non ho potuto vedere il volume di Paolo Gruyer, *Le ballet à travers les ages*, e nulla al nostro proposito giova l'altro di Gastone Vuillier, *La Danza. Riduzione dal francese con un capitolo aggiunto sulla coreografia italiana*, Milano, tip. del Corriere della Sera, 1899, in fol., con illustrazioni.

(2) Cfr. *Giorn. Stor. d. Lett. Ital.na*, XXXIX (19.2), pp. 403-404.

ma è certo che i veri *balletti* tengono il campo nella corte medicea tra il 1611 e il 1620, e parecchi sono precisamente invenzione del gentiluomo fiorentino. Il quale forse non senza ragione inventò per primo quello intitolato *Ninfe di Senna*, nel quale queste vengono a recare il loro omaggio alle rive dell' Arno, dove insieme recarono la leggiadra costumanza del nuovo genere (1).

Nè va dimenticato di notare l' influsso che la musica ebbe sui metri lirici di tali composizioni; fino dal famoso *ballo del Granduca* che chiudeva gl' intermedi del 1589, Laura Guidiccioni compose le parole sull' aria già trovata da Emilio de' Cavalieri (2); particolarmente interessanti sono poi quello intitolato *Tirsi e Clori* dello Striggio, musicato nel 1615 dal Monteverde (3); e quello che chiuse la festa *La Fonte d'Ardenna* del Salvadori nel 1623 (4).

Mi piace qui riferire quella descrizione di una delle feste medicee che il Rinuccini ha intromessa in quella sola delle sue eroidi che è a stampa (5); e poichè è facile ravvisare nell'

inclita donna
Sovra il cui biondo crin ripose il cielo
Qual più degna corona il mondo ammiri,

(1) Cfr. qui nel vol. II dove sono tutti raccolti.

(2) Cfr. qui vol. II pp. 39-42. — Il Cavalieri, e anche in questo egli è precursore, fu abile compositore di balli, e alludendo precisamente a questo del 1589 G. B. Doni, *Trattato della musica scenica*, cap. XXXIII, p. 95, scrisse: «Il ballo vorrebbe esser ordinato da persona giudiziosa e perito nell'una [musica] e nell'altra professione, come era qual signore Emilio del Cavaliere inventore di quel bel ballo detto del granduca, e dell'aria medesima: perchè non solo fu peritissimo musico, ma anche leggiadrissimo danzatore.» — Nella prima redazione del *Trattato* stesso (*Lira Barberina*, vol. II, Appendice) aveva scritto allo stesso proposito di accordare la musica col ballo come gli antichi: «il che avrebbe potuto bene imitare il signor Emilio del Cavaliere in quelle rappresentazioni che egli modulò in Firenze, se di queste cose avesse avuto notizia; poichè era non solo peritissimo compositore, ma leggiadrissimo danzatore: e da lui fu inventato quel bellissimo ballo, detto del granduca o l'aria di Firenze, con quell' aria tanto stimata per certa gravità e magnificenza che ha ..». — La figurazione del ballo è riprodotta da un'antica incisione nel mio vol. *Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea* cit. Forse la musica può esser conservata in quel codicetto del sec. XVII apparso col n. 158 nella *Biblioteca Manzoniana. Catalogo ragionato dei mss. appartenenti al fuoco: Giacomo Manzoni ecc. Parte* IV, Città di Castello, Lapi, 1894, pag. 143; ivi appunto, accanto a una *Gagliarda de Pitti* e a un *Ballo di Palazzo*, si trova un *Ballo di Fiorenza*.

(3) Si legge qui avanti nel III vol.

(4) L'ho riprodotto in nota all'anno 1623 nel mio vol. cit. *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea*.

(5) Nelle *Poesie* cit., pp. 125-26. — Le altre eroidi sono tuttavia mss. nel cod. 1006 della Trivulziana.

Maria de' Medici. la descrizione si riferisce di certo ai primi anni del 1600:

Volgendo intanto il ciel le ruote eterne,
La festosa stagion che a' balli, a' giochi
Tutti richiama i giovanetti amanti,
Per l'usato sentier facea ritorno.
Donna non è sì disdegnosa e schiva
Che per vesti pregiate e gemme ed ori
Splendor non cresca alle natie bellezze,
Nè sì duro guerrier ch'in bella schiera
Non s'addolcisca e con leggiadri moti
Non danzi al suon delle canore cetre.
Sol io negletta, in su la fronte a pena
Dispongo il crin, chè non m'adombri il guardo,
Nè perchè dolce suon rallegri il cielo,
Nè perchè bel cantar ferisca i cori,
Nè per mirar nelle splendenti sale
Cento guerrier di ferro adorni e d'oro
Romper mille aste in dilettosa guerra,
Picciol momento pur sereno il guardo.
Sol una notte, o notte aurea e felice,
Inebriato di diletto immenso
Respirò il cor dagli amorosi affanni.
Sai che ne' lieti dì, tosto ch'il cielo
Suoi lumi accende, e cavalieri e donne
Nella real magion traggono i balli.
Ivi, come chiedea gentil costume,
Tra donne e tra guerrier facea dimora;
Quand'ecco risonar d'alto concento
S'odon de' regii alberghi i tetti aurati
E mille lumi e mille faci ardenti
Tanti intorno vibrar raggi e splendori
Ch'io non vidi giammai sul mezzo giorno
Splender di sì gran luce armato il sole.
Fra cotanto fulgor l'inclita Donna,
Sovra il cui biondo crin ripose il cielo
Qual più degna corona il mondo ammiri,
Sovra ogni uso mortal sì bella apparve
Che l'alta maestà, gl'alti sembianti
Sostener non potea guardo terreno.
Succinta gonna le scendea dal fianco
D'oro contesta, e per mirabil arte
Di varie gemme ricamata il lembo,
Sotto a cui si scorgea gemmato e d'oro

Il piè ben degno di calcar le stelle.
Ricco splendor di lucidi diamanti
Arder parea tra le dorate chiome,
Ma del bel collo l'animate nevi
Cingea puro candor di perle elette.
Sovr'esso i crini, onde a scherzar con l' aure
Su gl'omeri scendean gli argentei veli,
Ondeggiava cimier di bianche penne
Tal già, come risuona immortal fama,
Su la riva del Xanto apparve adorna
Fra l'armate falangi alta regina.
Schiera di donne, d'ogni pregio altere,
In guisa pur d'Amazzoni superbe
L'orme seguian dell'onorate piante,
Ed ella al suon delle soavi lire
Cotal movea qual per le selve antiche
Vide il mondo danzar Delia e Ciprigna.

. . . . . .

Quasi ignoti finora sono rimasti i balletti tra noi, e purtroppo la musica ne è andata perduta. La buona ventura mi ha fatto ritrovare un Diario della Corte Medicea proprio degli anni tra il 1600 e il 1630, nel quale tutte le feste sono ampiamente descritte: così ho potuto identificare quasi tutti i rarissimi opuscoli contenenti i testi poetici di quelle feste, riconoscerne gli autori quando, come più di frequente accade, apparvero anonimi, e determinare il tempo e il modo della esecuzione. Parmi veramente che quanto ho ritrovato presenti un interesse eccezionale per questi studi, ed ho anche creduto opportuno di riprodurre alcuni testi tra i più interessanti o dei più rari (1).

Dallo stesso Diario appare altresì lo sviluppo dell'altro genere più drammatico, cioè delle *veglie,* le quali, a dir vero, poco differiscono dalle antiche ecloghe rappresentative, se non che gli argomenti più volentieri che dalla vita pastorale si traggono dalla mitologia, nè mancano di quelli che s'inspirano a episodi della lotta in quegli anni massimamente combattuta dai cavalieri di S. Stefano coi corsari barbareschi; la differenza capitale sta in ciò, che esse sono interamente cantate e servi-

(1) *Musica Ballo e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640* (con illustrazioni), Firenze, Bemporad, 1904.

vano come introduzione o come intermezzo alle feste da ballo. Tipiche rimangono in questo genere le « favolette da recitarsi cantando » del Chiabrera, qui riprodotte nel secondo volume.

Nè vanno dimenticati i *recitativi*, caratteristici nelle origini del melodramma, e destinati ad essere cantati *a solo* nelle serate di corte. Parecchi ce ne ha lasciati il Salvadori (1), e di uno di essi, *Iole lusinghiera*, dopo identificata la poesia perchè mancante della prima strofa e della fine (2), ho trovato la musica di Iacopo Peri in un manoscritto del Liceo Musicale di Bologna che qui offro agli studiosi come raro avanzo di un grande naufragio (3).

Finora sconosciute sono pure altre rappresentazioni mescidate e complicate cui accennai poco sopra; la più importante sotto l'aspetto letterario è il *Passatempo* di M. A. Buonarroti. iuniore, che è pubblicata per intero nel volume sulla corte medicea testè citato: non sia discaro che qui dia notizia di un'altra, l'*Egle* di Giovanni da Falgano, che ho veduta manoscritta nel codice Trivulziano 1002, insieme con molte altre rime del medesimo autore.

Questa *Egle* è dedicata a Iacopo Corsi, con lettera in data

(1) Precede un occhietto col titolo: *Opere dal sig.* ANDREA SALVADORI, e segue poi il frontespizio: *Le Poesie* | *del Sig.* | ANDREA | SALVADORI | *Fra le quali contengonsi unite insieme* | *tutte quelle che furono divisamen* | *te impresse in diverse stampe* | *vivente l'Autore, e l'altre* | *non più divulgate.* | *Parte prima* (e seconda) | *All'Altezza Serenis. di Ferdinando* | *Secondo* | *Gran Duca di Toscana.* | In Roma. | Per Michele Ercole 1668. Con lic. de'Sup. | A spese dal detto Stampatore, e si vendono | nell'istessa stampa in Parione; vol. 2 in-12.—La dedicatoria è del figliuolo Francesco Salvadori; e il mio esemplare ha la nota ms. « Ex libris di Andrea d. Lor. Cavalcanti Donatomi da' fig.li del Autore 1669. » — I recitativi sono nel vol. I, pp. 448-485, e s' intitolano *Didone abbandonata, Iole lusinghiera, Zerbino Infante di Scozia, Favola dell'Ape e d' Amore.* Sono per lo più selve di settenari, con qualche raro endecasillabo; l'ultimo occupa cinque pagine di sottenari a rima baciata.

(2) L'*Iole* a pp. 471-476.—Le strofe sono di varia lunghezza; oltre la prima, mancano le altre 7-11 —Intorno all'*Iole*, veggasi un gustoso episodio riferito dall'ADEMOLLO. *La bell'Adriana*, pp. 149-51.

(3) Il cod. è segnato Q. 49 e contiene musiche di Orazio dall' Arpe, G. B. dell'Anca, Francesco Nigetti, Francesco del Niccolino, Alessandro Ghivizzani (il marito della Settimia Caccini) e questo del Peri, che comincia a c. 21. Il codice consta di cc. 54 ed è lavoro calligrafico con fregi, eseguito da copista ignaro di musica non essendo spesso le parole poste sotto alle note corrispondenti; è dedicato « All'Ill.mo Sig. mio Coll. il Sig. Filippo del Nero », e pervenne al Liceo Musicale il 13 marzo 1815 per dono del sig. Severino degli Antoni. Esprimo tutta la mia gratitudine al Municipio di Bologna e alla Direzione del Liceo Musicale per la copia favoritami a intercessione dell'egregio amico sig. Avv. Giovanni Bellini.

« Di Fiorenza, il dì di ferragosto MDLXXXIII » (1), nella quale si fanno gli elogi del famoso gentiluomo fiorentino, che fu uno dei primi e più strenui mecenati della nuova musica, come *poeta* e *filopoeta*. L'*Egle* è chiamata commedia, ma è un polpettone stravagante, tipo appunto di quel genere composito fatto a posta per dilettare con la varietà nelle serate di veglia in casa Corsi, in casa Strozzi, in casa del Nero o alla stessa corte di Firenze.

Infatti, ad assicurarci degli intendimenti, comincia con un prologo *La Vegghia*, cui segue un coro di uccellatori; la commedia in cinque atti in versi endecasillabi e settenari, è uno dei soliti rifacimenti sulla base dei *Suppositi* e della *Calandria*. L'episodio importante, quello che dà luogo all'esplicazione del nuovo genere, è questo: *Egle*, con altre ninfe, è invitata ad una veglia, d'onde l'innamorato *Misermo* la rapisce; ma subito dopo è costretto a restituirla alla veglia, dove è fatta regina, e vi seguono giuochi, mascherate e farse. Vi comparisce infatti una *Mascherata dei figliuoli e delle figliuole di Niobe;* un poco sconcia è un'altra di *Donne uccellatrici* nel terzo atto; nel quarto è introdotto *Anodyno poeta con una farsa*, che si svolge in tre scene, e subito dopo *Gelasto poeta con una farsa* pure di tre scene, ciascuna con personaggi propri, che nulla hanno di comune con la commedia principale. La musica comparisce qua e là durante la commedia; e in musica sono gl' intermedi dopo ciascun atto:

I Intermedio. *La Mutazione. Seguita da un coro di pastori ballerini.*

II Intermedio. *Il Giuoco. Seguito da un coro di pastori che cantando giuocano a vari giuochi.*

III. Intermedio. *Il Riso. Seguito da un coro di pastori che cantando rappresentano cose ridicole.*

IV Intermedio. *La Corte. Seguita da un coro di pastori stucchi di lor arte et di questa invaghiti.*

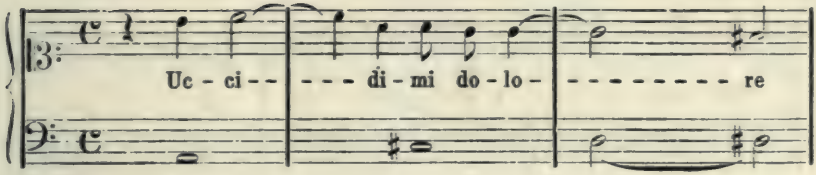
V. Licenza. *L'Allegrezza*, con ballo.

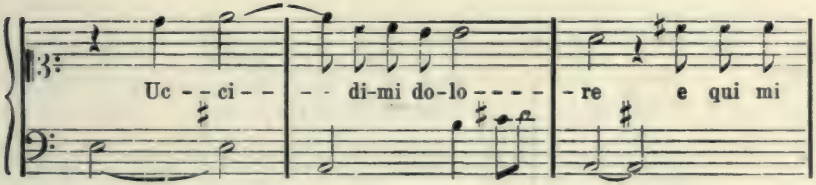
(1) Nel ms. si legge veramente MDXXXVII ma l'ommissione della L è evidente.

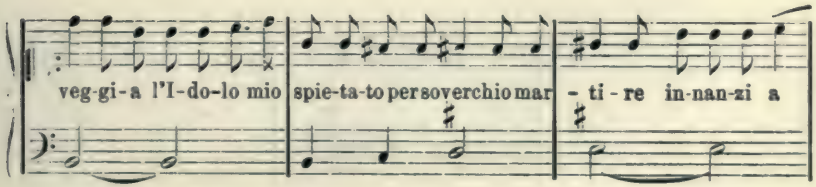
JACOPO PERI

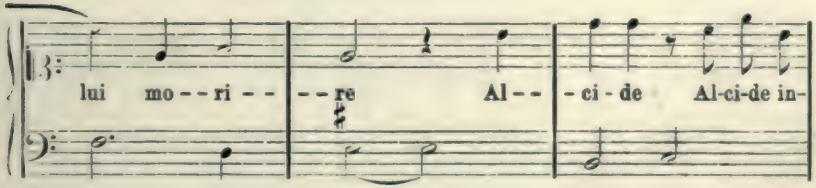
Jole lusinghiera.

Recitativo.









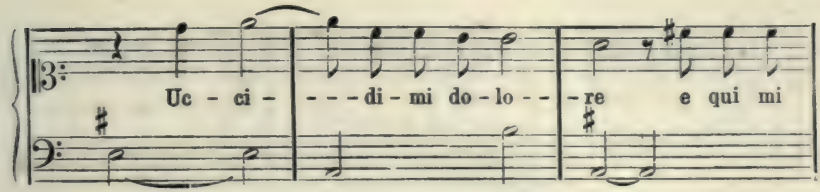
gra - - - - to co - me puoi far par - ti - ta co - me la

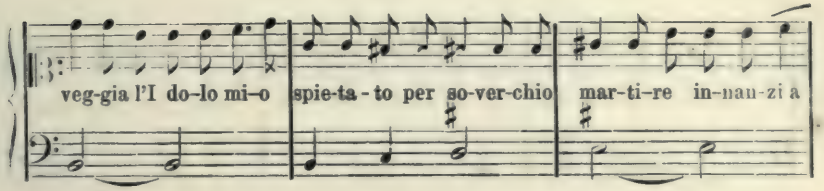
sciar' quel vol - - - to che chiama-vi tua vi - - - - - ta

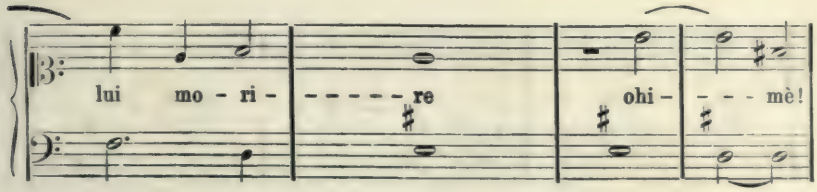
co-me lasciar' I - - o - le che chiama-vi tua gio - - - - ia

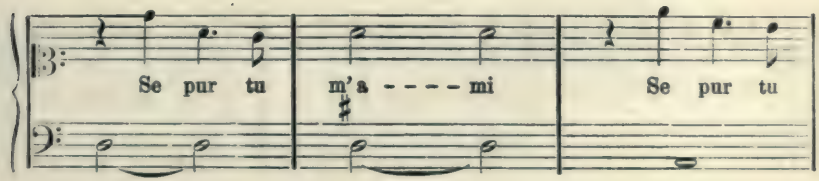
A - - - ni - - ma e so - - - le

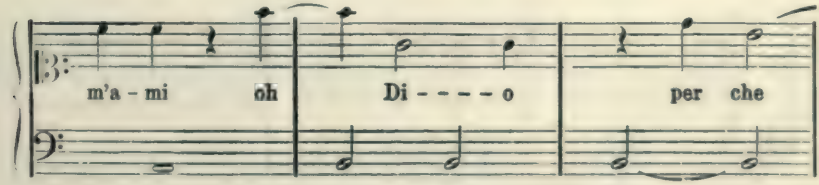
Uc - ci - - - - di - mi do - lo - - - - - - - - - - re


Uc - ci - - - - di - mi do - lo - - - re e qui mi


veg-gia l'I do-lo mi-o spie-ta - to per so-ver-chio mar-ti-re in-nan-zi a


lui mo - ri - - - - - - re ohi - - - - mè!


Se pur tu m'a - - - - mi Se pur tu


m'a - mi oh Di - - - - o per che

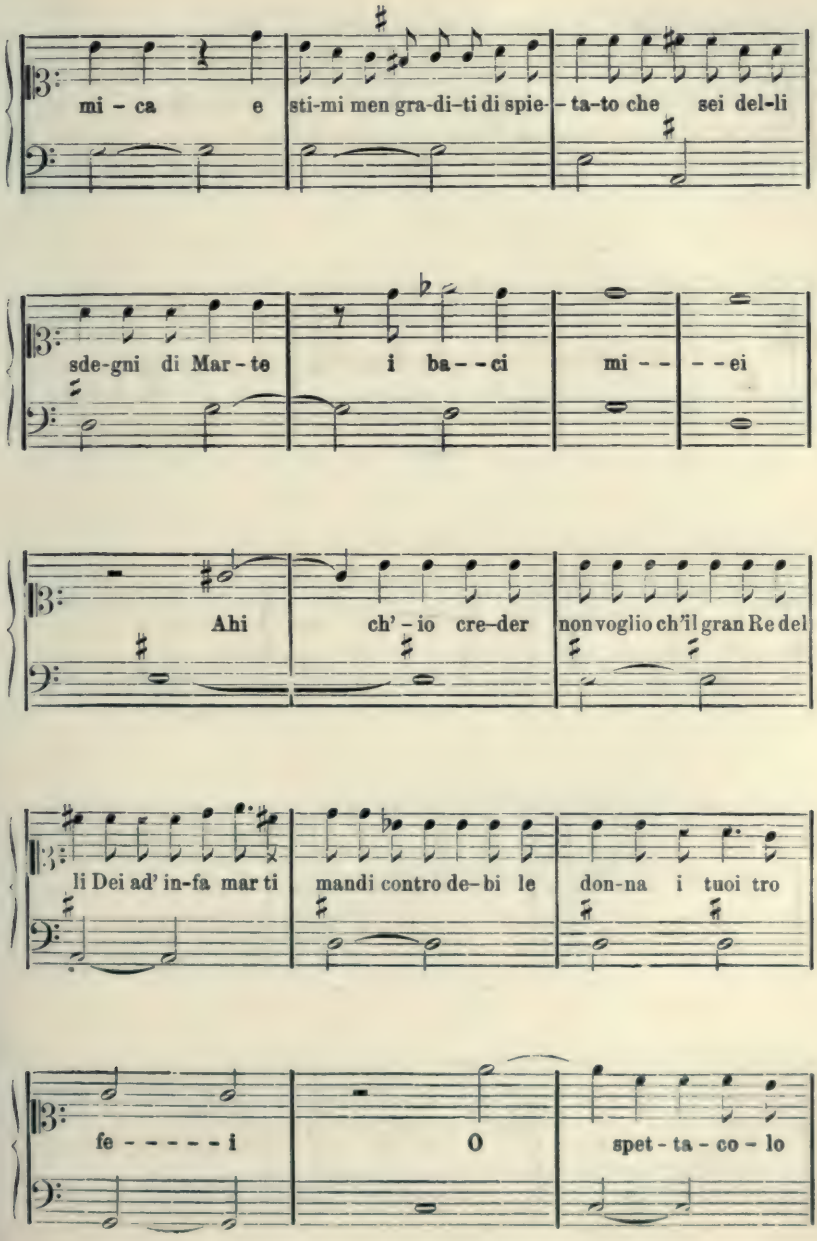
po - ter' la - - sciar - mi per che per van de - si -

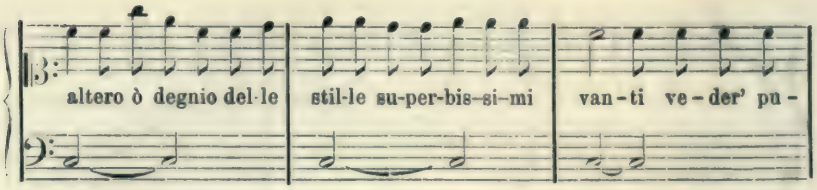
o seguir battaglie ed ar - mi e co - sì fi - do cor' porr' in o - - bli -

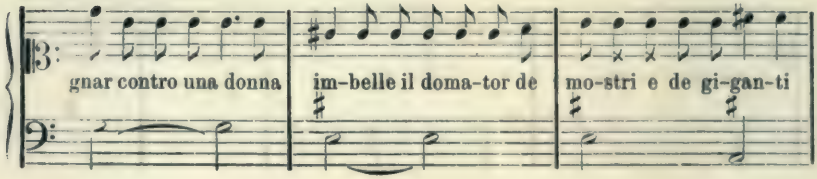
o Al - - - ci - de Al - ci - de mi - - o

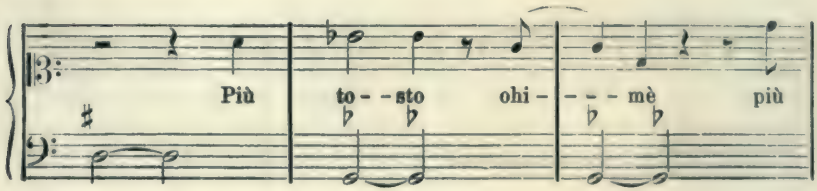
Dun - que sti - mi men ca - ro questo so - a - ve lac - cio on - de ti

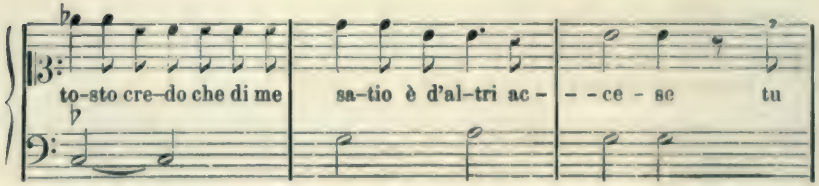
strin - ge il sen cor - te - - se amica che l'a - di - ra - - to braccio di barbara ne -

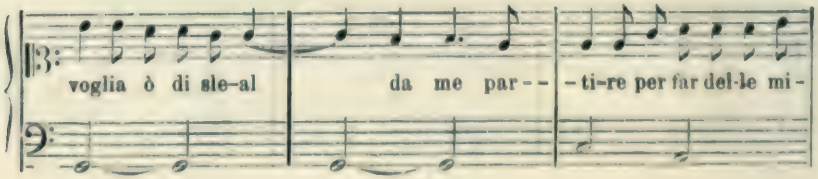

mi - ca e sti-mi men gra-di-ti di spie- - ta-to che sei del-li
sde-gni di Mar - te i ba - - ci mi - - - - ei
Ahi ch' - io cre-der non voglio ch'il gran Re del
li Dei ad' in-fa mar ti mandi contro de- bi le don-na i tuoi tro
fe - - - - - i O spet - ta - co - lo


altero ò degnio del-le stil-le su-per-bis-si-mi van-ti ve-der' pu-


gnar contro una donna im-belle il doma-tor de mo-stri e de gi-gan-ti


Più to- -sto ohi- - - mè più


to-sto cre-do che di me sa-tio è d'al-tri ac- - -ce - se tu


voglia ò di sle-al da me par- - -ti-re per far del-le mi-

e gio - - ie al - tra gioi - - - - - - re

ma van-ne pur cru- - de - le se - - - gui no-vel - li amo-

ri la - scia Re- - - gi - na aman - te sprezzar cor' si fe -

de - - - - le van-ne ch'io giuro al Cie-lo s'og - gi non

e' bastante l'In-fi - - ni-to martir a dar-mi mor - te giu - ro

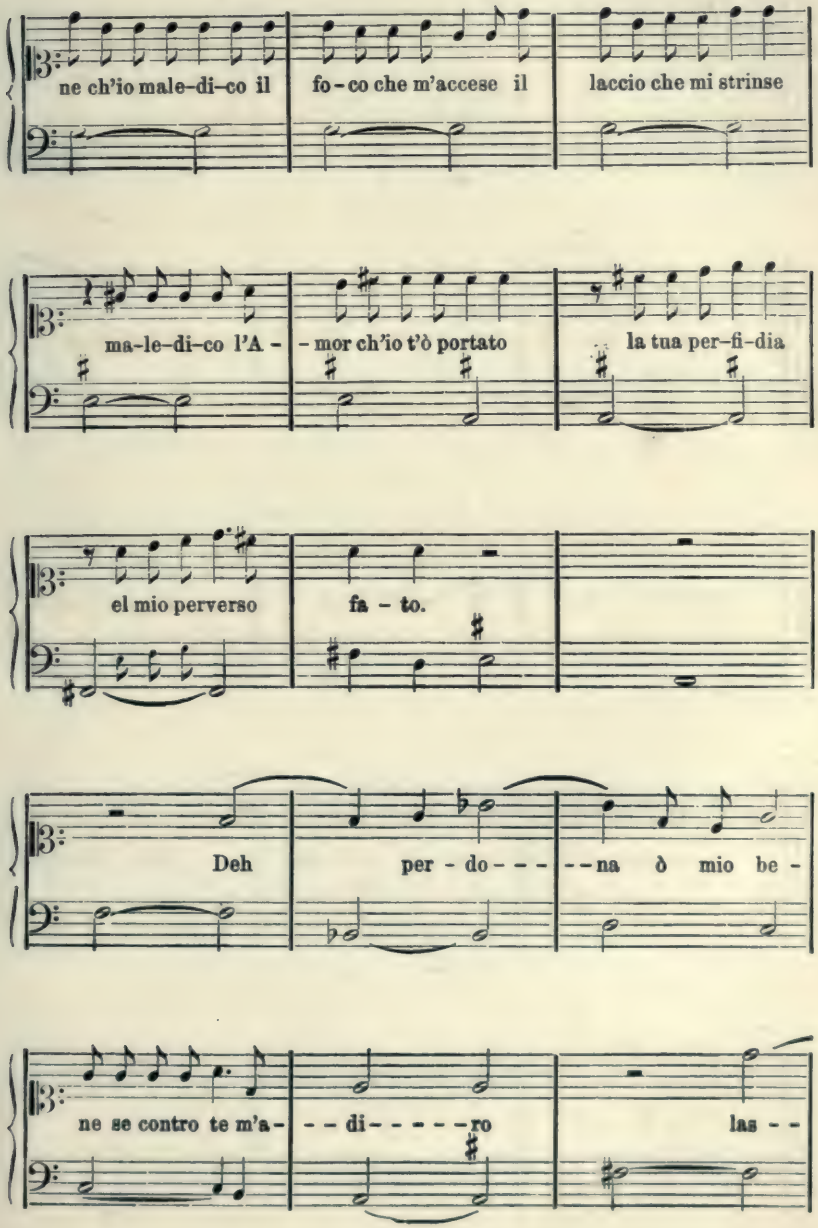
per questo seno passar il fer-ro e con-ten- - tar - ti a pie - no

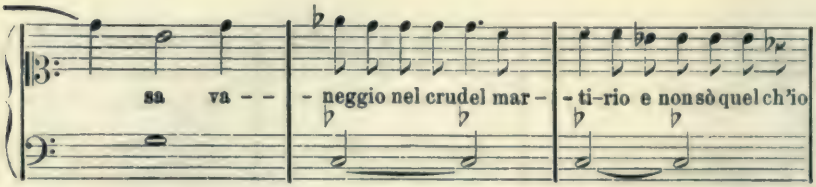
Deh per che mai ti vi - di per-chè per mia sventura ve -

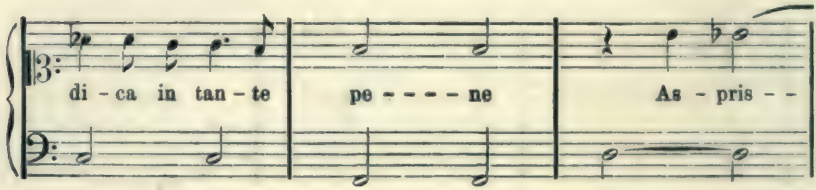
ni - sti o fal-so aman- - te in que - sti li-di per-chè già

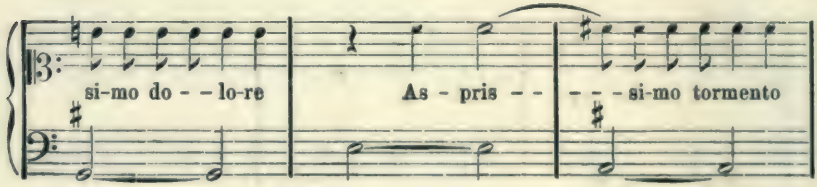
mai ti die - - di il mi-o pu-di - - -co fio-re la re-al' hone-

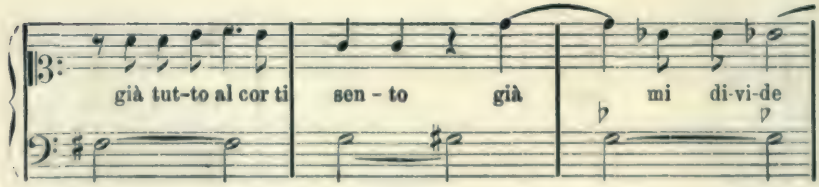
stà la vi - - ta el co - - - re van - -

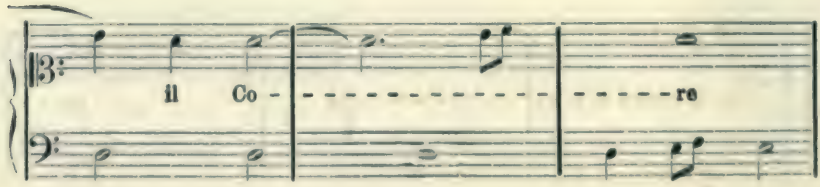

ne ch'io male-di-co il
fo-co che m'accese il
laccio che mi strinse
ma-le-di-co l'A-
-mor ch'io t'ò portato
la tua per-fi-dia
el mio perverso
fa-to.
Deh
per-do---
--na ò mio be-
ne se contro te m'a-
--di-----ro
las--


sa va - - - neggio nel crudel mar - - ti-rio e non sò quel ch'io


di - ca in tan - te pe - - - - ne As - pris - -


si-mo do - - lo-re As - pris - - - - - si-mo tormento


già tut-to al cor ti sen - to già mi di-vi-de


il Co - - - - - - - - - - - - - - - - - - re

vi-vi mio ben con- - ten - to e sap-pi che morendo

an - co t'adoro Mi - - - - - - - se - ra

Io man- - - - - - - - - co Io

mo - - - - - - - -

V

Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605.

Anche Venezia aveva avuto nel secolo decimoquinto una vera produzione semipopolare di canzonette musicali, chiamate anche *giustiniane* dal maggior poeta del genere, Leonardo Giustinian (1388 ?-1466): ed è noto come proprio « sull'ali del canto » queste composizioni si diffondessero per tutta Italia. La musica era assai coltivata fra le lagune, e uno degli elementi delle feste marinare furono sempre le cantate e le serenate con grandi accompagnamenti musicali. A Venezia, inoltre, viveva colui che per mezzo secolo fu stimato il dittatore della scienza musicale, il celebre Zarlino.

Dopo la metà del secolo decimosesto si offre allo studioso una serie non interrotta di rappresentazioni che finora erano rimaste quasi ignote (1); e se è pur vero che nella loro essenza esse non sono che una propaggine di quelle altre allegoriche ed encomiastiche in uso nelle nostre corti nei secoli decimoquinto e decimosesto, tuttavia formano un gruppo notevole da loro stesse e il fenomeno di una costumanza continuata con forma propria e per molti anni in una città non va trascurata.

Come prima composizione di tal genere credo tuttavia che si debbano già considerare le *Stanze di M.* Celio Magno *recicitate nel convito fatto dopo la creazione del sereniss. Luigi Mozanigo principe di Venezia*, e ciò nel 1570 (2). Anche qui si tratta di una invenzione mitologica ed encomiastica: *Mercu-*

(1) Cfr. il mio articolo *Le rappresentazioni musicali di Venezia del 1571 al 1605 per la prima volta descritte* nella *Rivista Musicale Italiana* vol. IX (1902), con la bibliografia di ben 51 di esse compilata accuratamente dal sig. Giuseppe Avalle.

(2) Sono nel *Primo volume* | *della Scielta* | *di Stanze* | *Di diversi autori toscani* | *raccolte da M.* Agostino | Ferentilli | *Et di nuovo con ogni diligenza ricorrette* | Con licenza et Privilegio | [stemma] | In Venetia, Appresso Filippo e Bernardo Giunti | et fratelli | MDLXXIX: ove sono in fine al volume. — La prima ediz. di questa raccolta apparve nel 1571; la terza nel 1584.

rio dice quattro stanze, poi vengono *Nettuno*, *Eolo*, *Marte* e *Pallade*, e della quinta stanza *Marte* e *Pallade* cantano i primi quattro versi, *Nettuno* ed *Eolo* gli ultimi, quindi tutti quattro assieme dicono la sesta. Poi *Apollo* ne canta tre altre, e infine *Tutti assieme* cantano l'ultima.

Le rappresentazioni cominciano ad apparire appunto sotto il dogado di Luigi Mocenigo, ma le due prime furono composte per specialissime occasioni, e cioè quella di Celio Magno nel 1571 per festeggiare la grande vittoria di Lepanto, e l'altra di Claudio Frangipane nel 1574, per la venuta a Venezia di Enrico III di Francia. Isolata resta per allora la terza, di Pietro Malombra, recitata il 26 dicembre di quello stesso anno 1574 (1).

Ma quattro anni dopo, il 26 dicembre 1578, sotto il dogado di Nicolò da Ponte e per opera dello stesso Malombra la rappresentazione si rinnova ad ogni S. Stefano. da che forse derivò la abitudine tuttora viva di riaprire il teatro d'opera il 26 dicembre; e intanto vediamo delinearsi la costumanza di ripetere tali feste per il giorno di S. Marco e per l'Ascensione.

Con lo splendido dogado di Marino Grimani (1595-1605) la rappresentazione divenne stabile quattro volte all'anno: il 25 aprile, per S. Marco; in maggio, per l'Ascensione; il 15 giugno per S. Vito, in ricordo della congiura del Tiepolo, e il 26 dicembre, per S. Stefano, il cui corpo fu dai veneziani nel 1009 trasportato da Costantinopoli e deposto nella Chiesa di S. Giorgio maggiore (2).

La maggior parte delle rappresentazioni sono vere e proprie favole pastorali, e ciò dà ragione al giudizio del Doni addietro riferito, che questa forma particolarmente fosse idonea per la musica. La mitologia e la leggenda antica forniscono l'argomento a sei o sette altre, ma l'allegorìa non manca neppure in quelle in apparenza storiche. come il *Scipione in Cartagena*.

Non va trascurata una tendenza alla buffoneria, che sarà più tardi una delle caratteristiche dell'opera veneziana; qui

(1) Per queste e le altre rappresentazioni si vegga la bibliografia nel mio art. sopracitato.

(2) Alcune tuttavia mancano per qualche anno, e le stampe relative sono rimaste irreperibili.

veramente è una comicità un po' volgare come quella che consiste nel burlarsi delle infermità altrui.

Infine è notevole *Il Confetto,* commedia burlesca sul genere di quelle del Vecchi, da cui certamente deriva (1).

Chi componesse le musiche che le accompagnavano ignoriamo in modo preciso: forse per quella del *Trionfo di Cristo* del 1571, rappresentata per solennizzare la vittoria di Lepanto concorse il celebre Zarlino, allora imperante con le sue *Instituzioni armoniche* (1558); per quella del 1574 in occasione della visita di Enrico III sappiamo di certo che la musica fu di Claudio Merulo. Ma dipoi tutto è buio: soltanto sappiamo dal Caffi (2), che il doge Marino Grimani fece eleggere maestro di cappella il suo favorito Giovanni Della Croce e di lui sempre si servì per le musiche di cui era amantissimo, tanto che « il suo palazzo aveva ridotto, può dirsi, un continuo teatro di drammi musicali, eseguiti accademicamente. »

Molto probabilmente però la musica non sempre accompagnava per intero tutta l'azione (3), ma ricordiamoci che G. B. Doni nel quarto capitolo del suo *Trattato della musica* scenica mostra di preferire, adducendo in proposito molte ragioni, appunto quel genere di rappresentazione che in parte fosse recitata e in parte cantata, e ancora su di ciò scrisse espressamente il *Discorso a D. Camillo Colonna.*

E tutta di certo fu recitata con accompagnamento musicale forse la più importante di tali rappresentazioni, cioè la *Tragedia* di Cornelio Frangipane nel 1574, il quale in una nota

(1) Nella *Rivista Music. Ital.*, vol. X (1903), pp. 471-84, illustrai e riprodussi altresì di su l'unico esemplare *I fidi amanti, favola pastorale* di Ascanio Ordei, musicata da Gaspare Torelli edita a Venezia, Vincenti, 1600; anche questa ha intermedi burleschi dialettali.

(2) *Storia della musica sacra nella già cappella Ducale di Venezia del 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli, 1854-55, vol. I, pp. 200-206.

(3) Tuttavia l'esempio della pastorale *I fidi amanti*, testè ricordata, che è interamente musicata, potrebbe persuadere del contrario. A. Saviotti (*Feste e spettacoli nel seicento* nel *Giorn. Stor. d. Lett. Italiana*, XLI (1903), pp. 14-18, pubblicò una lettera del 24 gennaio 1603, del pesarese Orazio dei m.si Del Monte con ragguagli su di una « superba pastorale » che si doveva recitare di lì a poco a Venezia: e il S. suppone si tratti de *La vendetta degli amanti* (cfr. nel mio art. cit. il n. 40). Dalla lettera appare che la musica era solo per gl'intermedi, e però sarei più disposto a credere che si tratti di una rappresentazione straordinaria per il carnovale, tanto più che recitanti dovevano essere comici dell'arte.

finale si mostra inspirato da quella stessa tendenza che doveva di lì a pochi anni produrre ben altri effetti tra i dotti della Camerata fiorentina. Anche il Frangipane dichiara di aver voluto imitare le rappresentazioni delle tragedie antiche e crede che il maestro Claudio Merulo abbia con la propria musica non agguagliato ma superato gli antichi: « Questa mia tragedia fu recitata con quella maniera che si ha più ridotto alla forma degli antichi; tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concenti, quando soli, quando accompagnati, ed in fin il coro di Mercurio era di sonatori che avevano quanti varii istrumenti che si sonarono giammai; li trombetti introducevano li Dei in scena, la qual era istituita con la macchina tragica, ma non si è potuta ordinare per il gran tumulto di persone che quivi era. Non si è potuto imitare l'antichità nelle composizioni musicali avendole fatte il signor Claudio Merulo, che a tal grado non debbono giammai esser giunti gli antichi » (1).

Resta pertanto giustificato il giudizio dal Canal (2): « Non diremo col Brown, col Bettinelli, col Declamare che Venezia ne sia stata la culla (del melodramma); se ne lasci pure intatta la gloria al Caccini ed al Peri. Diremo solo che qui, nelle feste per la venuta di Enrico III, può riguardarsi come apparecchiata tanto prima quell'invenzione in modo più prossimo e più solenne che altrove ».

(1) L'intera composizione del Frangipane fu da me riprodotta come saggio nell'art. sopracitato. Cfr. De Nolhac-Solerti, *Il viaggio di Enrico III in Italia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino* (con illustrazioni). Torino, Roux, 1890, pp. 133-34.—La notizia raccolta dal Bettinelli e dal Caffi, che lo Zarlino musicasse un *Orfeo* appunto in tale occasione, è erronea.

(2) *Della musica in Venezia* nel vol. I, p.te II, pp. 469 sgg. dell'opera *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Antonelli, 1847.

VI

La camerata fiorentina
[1580-1589]

Ma altrove, dove più potente e più acuto si era manifestato lo spirito della rinascita, e come ultimo effetto di questa. in una eletta accolta di studiosi, di poeti, di musici che convenivano in casa di Giovanni Bardi, conte di Vernio, si studiava a fine di scoprire per quali modi gli antichi ottenessero quelli effetti così maravigliosi dalla musica, quali le leggende, la tradizione, gli scrittori affermavano.

« ... Applicando di più al nome e nume delle Muse l'arte musica per ritrovare la vera notizia dell'antica, così astrusa e controversa per l'addietro, due Fiorentini oltre modo faticandosene ce ne hanno (credesi) aperto la strada. Principalmente Girolamo Mei, il quale avendo diecine d'anni maneggiati perciò e triti molti libri, massime greci, nella Libreria Vaticana e altrove, ha partitamente dichiarato e distinto *Consonantiarum genera*, chè tale è il principio della sua opera, di cui, poch'anni fa, si stampò in Venezia un compendio volgare disteso da Pier del Nero a mio Padre (1). L'altro da' nostri che si è faticato in detta arte è Vincenzio Galilei col suo *Dialogo*, pubblicato in Firenze l'anno 1581, dove e' piglia anche occasione di risentirsi o discredersi con Giuseppe Zarlino, che era tenuto in Venezia il primo musico, e fin l'anno 1558 vi avea dato alla stampa

(1) *Discorso sopra la musica antica e moderna di Messer* Girolamo Mei *cittadino accademico fiorentino*, In Venezia, 1602. Appresso Giov. Battista Ciotti, in-4, cc. 12. n.— L'originale è fra i mss. Rinucciniani nella Naz.le di Firenze. È questo il compendio volgarizzato da Pier del Nero del II libro dall'opera del Mei, *De modis veteris musicae libri quattuor* non mai stampata. Il ms. autogr. è nella Vaticana, dal quale ne trasse copia G. B. Doni, e questa era nel 1761 nella libreria del M.se Gabriello Riccardi a Firenze: a sua volta l'ab. Lorenzo De Meo la ricopiò aggiungendovi alcune notizie sul Mei: questo ms. è ora nella Bibl. del Liceo Musicale di Bologna (cfr. Gaspari, *Catalogo della Bibl.* p. 234). Dal ms. Riccardiano n. 815 trasse alcuni brani A. De La Fage, *Essais de diphthèrographie musicale* ecc., Paris, 1864, vol. I, pp. 271-2. — Sul Mei v. [*Rilli*]. *Notizie istoriche e letterarie dell'Accademia Fiorentina.*

le *Instituzioni armoniche* » (1). Firenze adunque si contrapponeva a Venezia.

Il Galilei (1540-1610) pubblicò il suo *Dialogo della musica antica e moderna* nel 1581, e mentre in esso cercava di interpretare e chiarire la teorica antica con la scorta dei trattatisti greci di cose musicali. offriva come esempio, quantunque non ne trovasse la chiave, tre inni greci, alle Muse, ad Apollo, a Nemesi, rinvenuti in un antico manoscritto appartenente al card. S. Angelo a Roma (2).

Una ragione fra le principali, alla quale si attribuivano gli effetti maravigliosi della musica antica dai frequentatori di casa Bardi era l'unità della composizione, poichè un solo anticamente era poeta e musico , e sopra di un solo istrumento cantava la propria composizione: alla quale pertanto non poteva mancare l'espressione e l'affetto che si trasfondevano negli uditori.

Altra ragione non meno importante assodarono esser quella per cui le parole e la poesia, costrette a piegarsi e a contorcersi in servizio della frase musicale nelle strette del contrappunto, quasi non erano comprese e perdevano ogni efficacia (3): a ciò contrapponevano la sentenza di Platone e di altri filosofi antichi che la musica non era altro che la favella e il ritmo e il suono per ultimo (4). « Quindi guerra al sistema polifonico che naturalmente appariva contrario alla verità dell'espres-

(1) Valori F., *Op. cit.*, p. 259.

(2) Il Galilei inviò una copia del *Dialogo* al Duca di Mantova Guglielmo Gonzaga: «...havendo io nuovamente posti in luce alcuni miei discorsi intorno l'antica e moderna musica, et sapendo quanto l' A. V. abbracci et favorisca quelli che cercano di adoperare virtuosamente, et quanto ancora volentieri dopo le più gravi cure appartenenti al buon reggimento de' suoi popoli, ella si diporti ne' dilettevoli prati di questa scienza, ho preso ardire d'inviarg'i uno de' miei volumi, acciò... li porga materia di considerare con qualche nuovo ritrovamento, quanta differenza sia dell'antica musica a quella che comunemente oggidì si canta... Di Fiorenza, il dì 2 di gennaio 1581 [1582] (Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga* negli *Atti e Memorie della RR. Deputazione di St. Pat. per le Prov. Modenesi e Parmensi*, S. III, vol. III. p.te I, Modena, Vincenzi, 1885, p. 195).

(3) A dir vero da qualche anno, si dice dal 1575, una mutazione era avvenuta nello stile madrigalesco per opera principalmente del Principe di Venosa e poi di Luca Marenzio « il più dolce cigno d'Italia » come fu chiamato. cfr. Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* in Solerti, *Le origini del melodramma* ecc. cit.Cfr.— Doni G. B. *Trattato della musica scenica*, cap. II, in *Opere*, vol. II p. 98; e sulla riforma del Mei e del Galilei, *ib.*, cap. XVI, in *Opere*. vol. II. p. 41.

(4) Caccini, nella prefaz. a *Le nuove Musiche* in Solerti, *Op. cit.*, p. 56.

sione, e quindi adozione della *melodia*, commentante il senso delle parole, e della *modulazione* per variarne il colore e il carattere» (1).

Dopo lunghi studi e «notti intere» trascorse, il Galilei «sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce e intelligibile, fece sentire il lamento del conte Ugolino di Dante,..... e seguitando sì bella impresa compose parte delle *Lamentazioni* e responsi della settimana santa cantate, nella stessa maniera, in devota compagnia» (2). Ecco come egli medesimo ne dava avviso al Duca di Mantova: «A' dì passati io feci porgere a V. A. uno de' miei dialoghi, scritto intorno l'antica e la moderna musica, et per quanto ho potuto, ritrarre, fu da lei veduto con molta benignità. La qual cosa mi ha dato ardire di significarle come pure ora ho dato fine di mettere in musica i Responsi et le lamentazioni, composte però secondo l'uso degli antichi greci, che tra gli altri importanti accidenti, che intorno ad essa osservarono, era, come ella sa, il far ragionare un solo cantando et non tanti nell' istesso tempo come oggi (contr'ogni dovere) si costuma. La qual mia musica, per quello ne giudicano quelli che sino ad ora l'hanno udita, non è priva di quello affetto, nel quale lamentandosi, orando il profeta Hyeremia, cercava indurre gli ascoltatori. Però quando V. A. S. volesse degnarsi porgere gratamente le purgatissime orecchie sue mi sarebbe di somma grazia e favore fargliele insieme con altre mie ne' prossimi giorni santi (o quando più a lei piacesse) udire. Et satisfacendole, come il spero, crederei essermi appressato all'uso vero di quelli antichi e dotti musici; et d'avere nel medesimo tempo, vedendo accordate le mie speculazioni del Dialogo sopranominato con l' atto pratico, conseguito il desiderato fine. E con questo umilmente inchinandomeli le bacio le regali mani..... Di Fiorenza, il 13 di marzo 1581 [1582]» (3).

Seguì l'esempio uno tra i frequentatori dalla camerata, gio-

(1) Bonaventura A., *Manuale di storia della musica*, Livorno, Giusti, 1903, p. 77.

(2) *Lettera di Pietro de' Bardi* in Solerti, *Op. cit.*, p. 145.—Il Galilei nella prefazione al suo dialogo afferma di aver composto più migliaia di arie, canzoni, mottetti ecc.

(3) Bertolotti, *Op. cit.*, pp. 196-7; una parte anche in *Musici alla corte dei Gonzaga* ecc., Milano, Ricordi, (1890), pp. 60-61.

vene cantore romano, Giulio Caccini (1560-1618) il quale poi ebbe a dire d'avere appreso più dai dotti ragionari che là si tenevano che in trent'anni di studio nel contrappunto (1). Egli si pose a ricercare « una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare », e con tale intendimento cominciò a musicare madrigali e canzonette, che però volle espressivi di concetto e belli di forma: per lo che ne richiese il Chiabrera, il Rinuccini, lo Strozzi e altri tra i migliori poeti del tempo: cantati nella brigata piacquero assai, così che egli si risolvette di recarsi a Roma per farli udire anche là, dove ottennero uguale successo (2).

Ma come avviene di tutte le innovazioni radicali, passò del tempo prima che anche nella piccola cerchia della Camerata le nuove teorie avessero la piena sanzione con la pratica. Infatti per le feste dal febbraio 1586, in occasione delle nozze di Vincenzo Gonzaga con Virginia de' Medici, fu rappresentata una commedia proprio di Giovanni de' Bardi, l'*Amico fido*, che disgraziatamente è perduta (3). Restano invece gli intermedi composti dallo stesso Bardi, e il primo, secondo e quinto messi in musica da Alessandro Striggio seniore; il terzo e il quarto da Cristoforo Malvezzi, e il sesto « dal soprannominato signor Giovanni » cioè dal Bardi, ma tutti nello stile madrigalesco cer-

(1) Caccini, in Solerti, *Op. cit.*, pp. 56-7. - Il Caccini apparisce già come compositore di alcuni madrigali nelle feste per le nozze di Francesco de' Medici con Bianca Cappello nel 1579; cfr. Ambros, *Geschichte der Musik*, Leipzig, Leuckart, 1878, vol, IV p. 160, n. 1 e qui nel vol. II, p. 2.

(2) Caccini di Solerti, *Op. cit.* — Della priorità di lui è buon testimonio la lettera che qualche anno più tardi gli indirizzò, il p. Angelo Grillo « .. Ella è padre di una nuova maniera di musica, o piuttosto di un cantar senza canto, di un cantar recitativo, nobile e non popolare, che non tronca, non mangia, non toglie la vita alle parole, non l' affetto, anzi glielo accresce raddoppiando in loro spirito e forza..... Il che mi si va più confermando dopo l'essersi recitata sotto cotal sua maniera la bella Pastorale del sig. Ottavio Rinuccini, nella quale coloro, che stimano nella poesia drammatica e rappresentativa il coro esser ozioso, possono, per quanto mi ha detto esso sig. Ottavio medesimo, benissimo chiarirsi, a che se ne servivano gli antichi, e di quanto rilievo sia in simili componimenti. In somma questa nuova musica oggidì viene abbracciata universalmente dalle buone orecchie e dalle corti de' principi italiani è passata a quelle di Spagna e di Francia, e d'altre parti d Europa, come ho da fedel relazione... » (*Lettere*, Venezia, 1608, t. I, p. 135). - In un'altra lettera al Caccini lo ringrazia di aver musicato sue poesie (ib., p. 454)

(3) Per il Bardi cfr. Mazzucchelli, *Scrittori* ad nom.

tamente, poichè, se pur mancano i testi musicali, nella descrizione delle feste (1) non vi è accenno ad alcuna novità.

Ma non in teatro, sì bene in chiesa il Caccini arditamente faceva in quei giorni la prima prova in pubblico del nuovo stile. Don Severo Bonini interrogato dal suo interlocutore, che nasconde sotto il nome di Filareto, intorno all'inventore del nuovo stile recitativo, risponde: « Veramente *varii varia dicunt,* secondo le lor passioni; ed io, lontano da quelle, dirovvi l'opinion mia: e prima dicon che l'inventore primo sia stato Giulio Caccini, detto Romano, poichè questo è stato il primo che abbia cantato a voce sola sopra li strumenti musicali in questo nuovo stile, e principiò in San Spirito di Firenze entro ad una nugola all'arrivo di madama Serenissima per nome Cristina di Lorena, moglie del gran Ferdinando I, granduca di Toscana, cantando alcune parole che principiavano *O benedetto giorno*, onde poi per molto tempo, per il gran diletto che egli dette al popolo innumerabile che vi si ritrovava, fu nomato *Benedetto giorno* per soprannome » (2). Il Bonini però sbaglia i nomi e quindi la data: ma l'aneddoto è vero e ci viene confermato dal Baldinucci, che attribuisce però a ben altro l'*a solo* del Caccini: « Con l' occasione della festa che si fece in Firenze nella chiesa di S. Spirito l'anno 1585 [1586] quando la principessa D. Virginia, figliuola del granduca Cosimo I, fu fatta sposa del signor D. Cesare di Este, fece [il Buontalenti] cose da stupire e fra l'altre inventò una smisurata macchina che rappresentava un cielo che s'aperse. Comparve una gran moltitudine d' angeli cantando un motetto che cominciava *O benedetto giorno*. Ben è vero che quanto fu grande l' ammirazione dei popoli che si trovavano a quello spettacolo, tanto maggiore fu lo spavento che nel calare ed aprirsi della macchina occupò il cuore de' musici che rappresentavano quegli spiriti celesti e fece sì che ad un tratto tutti si persero d'animo di sì fatta maniera che, in sul bello dal cantare, per certo spazio di tempo rimasero mutoli affatto, eccetto però il celebre musico Giulio Romano, il quale seguitando il motetto e replicando le parole *O benedetto giorno*, supplì alquanto a quell'accidente: ma perchè la cosa non potè andar per modo che quella

(1) Nell'opuscolo citato nel vol II, p. 6.
(2) Solerti, *Le origini del melodramma* cit., p. 130.

novità non fosse conosciuta, Giulio fu poi per ischerzo dagli ingegni fiorentini sopranominato *Benedetto giorno*, il qual soprannome si portò fino alla fossa» (1).

La Camerata fiorentina si affermò invece più risolutamente nelle feste dal maggio 1589 per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena: ma ancora non pare che a cotesto momento avesse estrinsecati ed assodati i propri intendimenti, se pure non dovette concedere qualche cosa al gusto dominante. Tuttavia tali feste segnano senza dubbio una data capitale nella storia del teatro: l'antica tradizione vi fu rappresentata per un lato dall'*Esaltazione della Croce* del Cecchi, che non si sa precisamente in quale giorno avesse luogo (2); per l' altro dalla commedia a tipo classico *La Pellegrina* del Bargagli, data il 2 maggio e replicata il 15 (3): l'indirizzo del momento si mostrò con l' *Orsilia*, favola pastorale del Percivalli (4), e trionfò con la commedia dell'arte e la Compagnia dei Gelosi: de' quali comici Vittoria Piissimi era ammirata ne *La Zingara* il 6 maggio, e il 13 Isabella Andreini faceva andare in visibilio presentandosi ne *La Pazzia* (5).

La musica, che stava per rinascere come fenice, invase al-

(1) Baldinucci, *Notizia de' professori di disegno da Cimabue in qua*, Milano, tip. de' Classici italiani, 1818, vol. II, nella *Vita di Bernardo Buontalenti*, il famoso architetto e pittore della Corte medicea. — Manca una descrizione particolareggiata delle feste per le nozze ove sia descritta la cerimonia nuziale in S. Spirito; non ne fa cenno Simone Fortuna, *Le nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este descritte*, edito da E. Saltini per nozze Angelelli-Dalmasso, Firenze, Bencini, 1869.

(2) *L'esaltazione | della Croce | con i suoi intermedi, | ridotta in Atto rappresentativo da* | Giouanmaria Cecchi *Cittadin | Fiorentino. | Recitata in Firenze da' Giouani della Compagnia | di San Giouanni Vangelista, con l'occasione | delle Nozze de' Serenissimi Gran Duchi | di Toscana. | Con licenzia, et privilegio* | In Firenze, | nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli | MDLXXXIX; e in D' Ancona, *Sacre Rappresentazioni*, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. III.

(3) Girolamo Bargagli, *La Pellegrina. Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze del granduca Ferdinando de' Medici e di Madama Cristiana di Lorena*, In Siena, per Luca Bonetti, 1589, 4.°

(4) Bernardino Percivallo, *L'Orsilia. Boschereccia sdrucciola esposta nelle eroiche e sontuosissime nozze del Serenissimo et invitto D. Ferdinando Medici Granduca III di Toscana. Dedicato all'Ill.mo et Ecc.mo Principe D. Cesare d'Este da Curzio Percivalle figliuolo dell'autore, da Ferrara.* In Bologna, nella Stamperia di Giovanni Rossi, 1589, 8°. Non si sa però se fosse veramente rappresentata.

(5) Cfr. D'Ancona, *Op. cit.*, II, p. 406; e qui vol. II, pp. 15-18.

lora e sopraffece tutto (1): così alla rappresentazione sacra del Cecchi furono gustati massimamente gl' intermedi posti in musica da Luca Bati (2): *La Pellegrina*, in entrambe le rappresentazioni, e *La Pazzia* furono accompagnate dai famosi intermedi ideati da Giovanni de' Bardi, ai quali dettero la forma poetica con lui, G. B. Strozzi e più Ottavio Rinuccini e Laura Guidiccioni, e la musica Emilio de' Cavalieri, Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi e Giulio Caccini (3).

La inspirazione e le fonti dei sei intermedi furono classiche e dimostrano fino nei più minuti particolari la vasta cultura del Bardi, che, forse, fu impedito per varie circostanze di svolgere interamente il proprio concetto. Essi possono considerarsi come pantomime sul gusto antico, con alcuni madrigali sul potere della musica; « si dividono in due gruppi: il I (*Armonia*

(1) Già fin dall'ingresso di Cristina in Firenze la musica ebbe la parte più importante: la gran Duchessa si recò a S. Maria del Fiore, illuminata, dicono, con ben 38 mila lumi: « ..e in un tratto si vide calar giù dalla cupola una gran nuvola piena d'angioli, li quali giunti dinanti alla Serenissima Sposa, cominciarono canti e suoni tanto soavi et pieni di melodia che pareva l' istesso Paradiso.... Entrò in piazza la Serenissima sposa et vi trovò tre cori di Musici che mandavano le lor sonore voci fino al cielo... » (*Entrata* | *della Sereniss.ma* | *Gran Duchessa* | *Sposa*, | *Nella città di Firenze* | *Scritta da* Giuseppe Pavoni | ecc. | In Bologna, | Nella Stamparia di Giovanni Rossi | MDLXXXIX; 4°, cc. 4 n. n.)

(2) Purtroppo nulla ci resta di costui che fu maestro di cappella in S. Lorenzo dal 1595 al 1608, quando gli succedette Marco da Gagliano. — In fine alla stampa della rappresentazione del Cecchi segue la descrizione degli intermedi, de' quali è detto che « la musica fu composizione di Luca Bati, uomo in quest'arte molto eccellente », e le musiche vi si chiamano « dolci, soavissime, angeliche ». Ma giova notare, dice il Canal (*Aggiunte al* Fètis in *Atti del R. Istituto Veneto*, vol. XIII. p. 206) che vi si riscontra gran varietà d'artifizi: qui preludi e concertini o sonate di soli strumenti, ora di sola arpa e sole trombe, ora d'orchestra piena; là pezzi a solo per voci di contralto o di basso sostenute da musicali strumenti che formavano col suono le altre parti (cc. 125, 126, 129, 134, 137); e a quando a quando con bell'intreccio musiche piene a uno o due cori a otto voci tutte rinterzate, e un coro d'angeli che riprendevasi alla metà con doppio canto e raddoppiati strumenti (c. 126). Rispetto poi alla conveniente e affettuosa espressione, della quale sino a quel tempo i più non s'erano curati ancora gran fatto, notasi espressamente d'una parte del primo intermedio, che la musica vi fu composta ad arte maninconica e pietosa, quale si ricercava al soggetto; e per contrario nel quinto intermedio « il popolo giubilando sopra un'armonia di cornetti chiari, cornetti muti, liuti grossi e « mezzani, organo e violone, cantarono e in cantando ballarono » per festeggiare l'arca santa ad esempio di Davide, e « fu la musica... tanto allegra e, dove il ballo ricercava, tanto artifiziosamente composta, che si conobbe quanto valesse in questa scienza l'esperto musico, avendo egli così accortamente imitato le parole, che erano i cantori non che invitati, violentati dallo stesso canto a ballare e a far festa, come appunto feciono » (cc. 141-42).

(3) Cfr. qui nel vol. II i testi, pp. 19-42.

delle sfere), IV *(Comparsa di demoni)* (1), e V *(Arione citaredo)* sono allegorici in senso platonico sul significato della musica nel Cosmos, della musica mondana come si diceva allora. Il II *(Gara fra le Muse e le Pieridi)*, III *(Combattimento pitico di Apollo)* e VI *(Dono degli Dei)*, sono rappresentazioni tolte dalla vita degli dei e degli uomini nell'età mitica, che mostrano gli effetti psichici della musica; in una parola dunque sono antichi esempi della musica umana (2).

Ma, ad onta dell'esempio del Galilei e forse dei primi saggi dal Caccini, la musica di cui questi e il Malvezzi e il Marenzio e il Cavalieri adornarono i madrigali è ancora ristretta nei vincoli del vecchio stile (3): fu forse concessione al gusto del pubblico aulico, e forse incertezza dei nuovi modi e poca sicurezza nell' esprimerli. Ma dove spiccano gl' intendimenti della Camerata è nel secondo intermedio, il *Combattimento pitico di Apollo*, che assurge ad essere un vero quadro musicale più complesso degli altri. La scelta del *nomo pitico*, sonata o concerto fino dall' antichità essenzialmente descrittivo e imitativo, dimostra chiaramente il concetto di ricondurre la musica all'espressione dei sentimenti e ad accompagnare e illustrare il concetto della poesia (4).

(1) Comunque inspirato da Platone, tuttavia questo conviene meno col concetto generale; forse perciò la poesia è dello Strozzi e non del Rinuccini.

(2) Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermedi del 1589* nel vol. *Commemorazione della riforma melodrammatica* (*Atti del R. Istituto Musicale di Firenze*), Firenze, 1895. Lo studio del Warburg è egualmente dotto ed acuto sotto l'aspetto artistico come sotto quello letterario, e va considerato come saggio fondamentale di simili illustrazioni. È da rammaricare che gli sia sfuggito, tra tanti di cui seppe così bene valersi, il volume di *Memorie e Ricordi 1588-89 di Girolamo Soriacopi Provveditore del Castello di Firenze* (Arch. di Stato di Firenze; Arch. del Magistrato de' Nove, f. 3679), dove sono ampie notizie degli apparecchi, degli ordini ecc. riguardanti la rappresentazione del 1589, e, ciò che più importa, parecchi avvertimenti particolari dati di persona dal Bardi sopra questi intermedi.

(3) I primi tentativi del Galilei e del Caccini sono anteriori al 1589 e non posteriori, come lascerebbe intendere il Rolland, *Histoire de l'Opèra en Europe avant Lully e Scarlatti*, Paris, 1896, p. 65-66.

(4) Il *nomo pitico*, che si fa risalire a 600 anni av. Cristo, è così descritto da Pollucc, *Onomasticon*, IV, 84: « Il nomo pitico auletico si compone di cinque parti, *peira* (tentativo), *catakeleusmòs* (incitamento), *iambicòn* (giambico), *spondeion* (spondaico), *catachòreusis* (danza). Il nomo è la descrizione della battaglia d'Apollo col serpente. E nella *peira* (il dio) esamina se il luogo sia atto al cimento; nel *catakeleusmòs* provoca il drago, nel *iambicon* combatte: il *iambicòn* comprende anche le battute con la tromba e l'*odontismòs* (diruggimento dei denti), come del drago che, nell' essere ferito, dirugginiscc i denti; lo *spondèion* significa la vittoria del dio; nella *catakòreusis* il dio intreccia la danza della vittoria. » Cfr. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique ancienne*, Gand, 1875-81, e Th. Schreiber, *Apollon Pithoktonos*, 1879.

Se non chè dalla semplice azione personale del Dio, come bene osservò il Warburg (1), il Bardi, fondandosi forse sopra un passo di Luciano (2), « si immaginò che in onore di Apollo pitico non si eseguisse soltanto una canzone, ma una rappresentazione mimica con coro. Anche in questa opinione egli si trovò d'accordo con Francesco Patrizi, che riportò l'origine dell'antico coro alle feste delfiche, dicendo: « Non andò guari che Filammone, poeta anche egli, e cantando e sonando fece un coro intorno al tempio d'Apolline Delfico cantare. E questo appo i Greci fu la prima origine dal coro (3). » Non è inopportuno notare che già un maggiore svolgimento aveva avuto *il nomo pitico* in quella *Rappresentazione di Febo e Pitone* di Gian Pietro della Viola, addietro ricordata (4), nella quale però il combattimento fu tralasciato, forse per difficoltà di esecuzione (5), e invece, secondo le abitudini teatrali del tempo, è fatto raccontare da una ninfa. Ma è notevole anche che a questa prima parte della lotta tra Apollo e il Pitone segua in essa l'episodio di Dafne, precisamente come farà più tardi il Rinuccini quando svilupperà il suo intermedio nella *Dafne:* per ora

(1) Nello scritto testè cit., p. 129.

(2) *De saltatione*, 16, dove parla della *ipórchema* d'Apolline.

(3) *Della Poetica. La deca disputata*, Ferrara, 1586, p. 180.

(4) È doloroso non conoscere quell' altra *Rappresentazione di Apollo e Dafne* di cui detto notizia il Saviotti, *Una rappresentazione fanese del 1491* (nella *Strenna del « Gazzettino »* Fano, 1895.) Ne furono autori Giovanni Antonio Torelli e Nicolò Boglioni e di essa non ci resta, oltre al congedo in terzine, che questa memoria in un libro di cancelleria dello stesso Torelli: « Et nota quod in die Martis carnisprivii fuit facta Representatio Appollinis et Daphnes conversae in Laurum, more antiquo, cum magna omnium admiratione et voluptate, opera et diligentia nobilis viri Nicolai Bogloni de Boglonibus et mei Ioannis Antonii cancellarii, qui fuimus auctores et inventores et compositores carminum dictae Representationis. » Due anni prima, cioè nel 1489, celebrandosi in Pesaro le nozze di Giovanni Sforza con Maddalena Gonzaga, fu fatta il 28 ottobre una rappresentazione di Giuditta e Oloferno e il 29 un'altra « de Phebo et Daphne conversa in lauro », poi « vene fuori il Petrarca et Laura che insieme con Diana prese Cupido et lo spenachorno che fue bel spectaculo ». Tali feste sono descritte in due lettere tratte dall'Arch. Gonzaga e pubblicate da Guido Mondovì in Mantova nel 1883 (per nozze Rimini—Tedesco Assaggioli; un sunto è in Luzio-Renier, *Mantova e Urbino*, Torino, Roux, 1893, pp. 98 sgg.

(5) Sull' azione già diede avvertimenti il Bardi che si leggono nel libro di *Memorie* dell'Arch. di Stato di Firenze sopracitato: si vegga anche quel che scrive a tal proposito Marco da Gagliano e come ingenuamente parli delle difficoltà dovute superare: anche è notevole per la fedeltà della riproduzione del nomo antico la trovata di sostituire un vero ballerino al cantante nella scena del combattimento: cfr. qui nel vol. II, pp. 70-71.

egli si limitò a far commentare dal coro in cinque madrigali a più voci i momenti principali dell'azione mimica del Dio, accopagnata e illustrata dalla musica del Marenzio.

Questi intermedi adunque del 1589 segnano un punto ben determinato nella storia musicale: chiudono cioè il passato, e la nuova teoria timidamente s'affaccia a commentare un'azione, ma non ancora le parole e i sentimenti (1).

---

(1) Giuseppe Pavoni, nella lettera sull' *Entrata della Granduchessa*, testè citata, avvisava: « Domani se si farà nulla lo saprà un'altra volta. Ma martedì si farà quella gran Comedia che si tiene sarà una gran bella cosa ....» Ed egli ci ha infatti lasciata una descrizione di tutte feste nel *Diario descritto da* Giuseppe Pavone *delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. Don Ferdinando Medici et la sig.ra Donna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana. Nel quale con brevità si esplica il Torneo, la Bataglia Navale, la Comedia con gli Intermedi, et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di maggio* MDLXXXIX. *Alli molto illustri et miei padroni osservandissimi, li Signori Giasone et Pompeo fratelli di Vizani.* Stampato in Bologna nella stamperia di Giovanni Rossi di permissione de' li Signori Superiori, MDLXXXIX, 8°, pagine 48. - Sono pressochè incredibili le ricerche che ho fatto per rintracciare un esemplare di questo opuscolo in Italia, nelle biblioteche pubbliche e presso privati, e all'estero. Un esemplare era nella Palatina di Firenze e fu rubato: un altro apparve al n. 566 del *Catalogo di libri rari appartenenti ad un bibliofilo toscano*, Roma, A. Gheno, 1899, e non si è potuto seguire; un esemplare era presso l' altro bibliofilo fiorentino sig. Tito Cappugi, pure morto, ma l' opuscolo non si ritrova tra la parte della libreria di lui acquistata dalla Nazionale.

VII.

Un decennio di transizione

1589-1599.

Seguì un decennio, dal 1589 al 1599, di transizione e di preparazione.

Ho testè nominato Emilio de' Cavalieri (circa 1550-1602), romano anch'egli come il Caccini, che dal 3 settembre 1588 era intendente generale della Corte Medicea per tutto ciò che riguardava l'arte, i costumi, le feste, il teatro; di lui scriveva l'ambasciatore veneto Tommaso Contarini appunto nel 1588: « Il signor Emilio del Cavaliere, romano, servitore molto del granduca, abita in palazzo; non è così assiduo alla persona come gli altri, perchè ama la libertà; ma possiede assai la grazia di S. A.; attende a' trattenimenti di musica e di piaceri » (1). Di lui e di Laura Lucchesini Guidiccioni (1550-1599 ?), giunta da Lucca, sua patria, a Firenze nel 1588, come pare, e che per le feste di cui ora è stata parola aveva composto le parole del ballo finale (2), ho date di recente molte notizie e illustrate sulla scorta di lettere originali la loro intima amicizia e la comunanza degli intendimenti artistici, nonchè la collaborazione efficace alla attuazione del nuovo genere teatrale vagheggiato dalla Camerata (3).

Giovanni de' Bardi nel 1592 si trasferiva a Roma, dove diveniva maestro di camera di Clemente VIII, e contribuiva a preparare anche colà la riforma musicale (4); la sua eredità

(1) Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti*, Appendice, p. 285.

(2) Cfr. qui addietro p. 43 e vol. II, pp. 38-42.

(3) V. il mio art. cit. nella *Rivista Musicale*, vol. IX (1902). Ciò che dirò dell'uno o dell'altra qui innanzi s'intende abbia riferimento a questo studio.

(4) Ne è prova la seguente letterina di lui al Duca di Ferrara, da Roma 3 ottobre 1595: « Venendo il signor Rasi a Ferrara ho pensato di non far cosa discara... a mandarle una musica fatta second'il mio solito col verso intero e con la spressione delle parole e concetto, la quale se non sarà degna di cotesta nobilissima conversazione so che sarà almeno vista di buon occhio.... » *(R. Arch. di St. in Modena; Cancell. ducale; Musica,* busta I).

intellettuale e di mecenate era assunta da Iacopo Corsi (....-1604), nobile e ricco gentiluomo fiorentino e intimo amico di Ottavio Rinuccini, che già brillava nelle accademie e alla corte Medicea non solo per la nobiltà della stirpe, ma per le sue doti personali e per la facilità di verseggiare. Il Moreni nella prefazione alla caratteristica *Disfida di caccia tra i Piacevoli e i Piattelli descritta da* Giulio Dati, del 1593 (1), nominando il Corsi stima opportuno riferire il ricordo che ne lasciò per principio di una delle sue *Veglie* peranco manoscritte, nella quale si trattava dei Maggi, Carlo Roberto Dati:

— « Ne' tempi andati ne' quali la nostra nobile gioventù era meno infingarda e più dedita agli esercizi e trattenimenti cavallereschi, e non come in questo secolo, nel quale

Virtù così per nimica si fuga
Da tutti, come biscia.....,

la casa di Iacopo Corsi, cavaliere fiorentino, era sempre aperta, quasi una pubblica accademia, a tutti coloro che dell'arti liberali avessero intelligenza o vaghezza. A quella concorrevano cavalieri, letterati, poeti e musici insigni: e specialmente vi furono alloggiati e trattenuti il Tasso, il Chiabrera, il Marino, il Monteverdi, Muzio Efrem e mill'altri di tale schiera. In essa si concertavano e si provavano le cocchiate, le feste, i balli accompagnati da musica, ed ivi nacque per opera di Ottavio Rinuccini, poeta celebre, e di Iacopo Peri, gran maestro d'armonia, lo stile recitativo per uso delle scene, e quivi medesimo fu recitata per primo saggio la *Dafne:* ed è notabile che di sì bella e numerosa adunanza si mantenne sempre il concorso e l'unione senza l'allettamento di giuoco, ma per vero amor di virtù. Il can. Michele Dati mio zio [fratello di Giulio Dati], che di continuo praticava quella nobile compagnia, sendo egli già vecchio e morti quasi tutti i suoi più intimi amici, mi raccontava qualche volta, non senza lagrime, gli avvenimenti e i discorsi di quella virtuosa conversazione, dei più dei quali egli era stato gran parte » (2).

(1) Firenze, per il Magheri, 1824, pp. XXI-XXIII.

(2) Dell'amore vivissimo del Corsi per la musica è bella testimonianza una sua lettera che ho ritrovata, e riguarda la istituzione dei musici di parata fatta da Ferdinando I, di cui così ragiona D. Severo Bonini nel suo dialogo manoscritto *Discorsi e regole sopra la musica* (cod. Riccardiano 2218, c. 85 r.): « Fiorì in Firenze, vivente il

Quand'egli morì fu un vero lutto per Firenze, e quantunque, secondo le consuetudini del tempo, una orazione funerale in lode di lui, che ci rimane, manchi di accenni positivi, nondimeno qua e là traspaiono chiaramente l'amore che egli portò alle arti belle e la liberalità verso chi le coltivava:

« Questi non meno che delle già dette felicità era possessore di quella che nella virtù alcuni ripongono, essendo d'ogni qualità di virtù intelligentissimo e di tutte ardente amatore, e sollecito protettore. Egli della pittura estremamente gustava; le scienze con somma riverenza onorava, la poesia eccessivamente esaltava.

ser.mo Granduca Ferdinando I e da S. A. S. stipendiato, il sig. Bernardino di nazione francese, detto il Francesino, acciò facesse molti allievi tra quali ammaestrasse talmente, che potessero servire a sonar la sera a ore 23 sopra della ringhiera di Palazzo vecchio, in che in breve spazio di tempo divennero così eccellenti, ch'era fama di loro che principe alcuno avesse un coro simile di vari strumenti: e pigliando il nome della nazione del loro maestro si chiamarono *francesini* »

Alla scuola appunto de' francesini, si riferisce la seguente lettera del Corsi a Bellisario Vinta, segretario granducale (*R. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, f. 884, n. 106*).

« Molto Ill.mo Sig.r

Quelle grazie che io desideravo che mi impetrasse V. S. dalla Ser.ma Mad.a è inclusa nella supplica che io le mando e dalla cortesissima sua, e dal favore di Madama verso di me ricordato da lei, ne voglio sperare ogni buono fine. Le raccomando uno suo servitore, una opera pietosissima, la quale Madama ha a disporre in simile persone: et aiutando questo uomo, l'assicuro che aiuta uno che si aiuta da sè, che si sforza di levare questo carico con ogni fatica.

E poichè mi occorre raccomandare a V. S. questo giovane del Franciosino, le voglio anco dire che andando io per sentirlo sonare alla squola non li trovai tutti uniti come solevano fare a uno loro studio d'ogni giorno, che sì come il Franciosino fu raro nell'insegnare, così fu savio nel considerare che nulla giovava l'insegnato se non si trovava il modo a mantenerlo con ordine questo continuo studio; il quale, per quanto loro dicano, che non sono provvisti (?) di farlo che possono continuare, e che poco più lo manterebbe non so se... debbo credere e conosco che essendo già uomini non è forse possibile che si mantenghino sotto quelle discipline; ma si potrebbe accomodare in qualche modo, con un poco più di commodo. Questa musica concertata e di vari strumenti non è in altro luogo, et io voglio che V. S. lo sappia, acciocchè avanzandole il tempo, ella possa rimediare a questi disordini. E certo è gran male che tante fatiche si perdano che con una... sola non si possono acquistare.

Mi sono ardito raccomandarle questi negarsi perchè forse... poco di pensiero raccomandare il tutto, e V. S. mi scuserà, comandandomi se sono buono per servirla.

Di Firenze il 7 Marzo 1598 (99).

JACOPO CORSI.

Sui *francesini*, di cui il primo, prete Benardino di Francesco Pagani, morì nel 1596, e l'ultimo discendente nel 1657, veggansi le notizie fornite da G. Milanesi al CANAL, *La Musica in Mantova* nelle *Memorie del R. Istituto Veneto*, t. XXI (Venezia, 1879) p. 742 n.; e v. anche C. LOZZI, *La musica e specialmente il melodramma alla corte Medicea* nella *Rivista Musicale Italiana*, an. IX (1902) pp. 297 sgg.

« Ma l'arte della musica non solo, oltre alle sopradette, era appo lui in sommo pregio, ma in quella del continuo si esercitava... Come verso i professori di questa graziosa arte egli la sua liberalità esercitasse mi tacerò, atteso che alcuni, i quali presenti ascoltano, forse in così largo pianto et in così alti lamenti proromperobbono che forse non mi sarebbe conceduto a' vostri comandamenti, o accademici, secondo il debito soddisfare: bensì questo solo dirò, che a guisa di cari fratelli quelli teneva e da fratelli li amava e come fratelli delle cose sue comunemente godevano » (1).

Mentre col Bardi sembra primeggiare il Caccini, col Corsi appare più intimo Iacopo Peri (1561-1633), per la sua bionda e lunga capigliatura detto lo Zazzerino, musico e cantante squisitissimo (2).

Ma è notevole che nelle curiose lettere che donna Caterina, madre di Laura Guidiccioni, scriveva da Firenze al figlio Ippolito, dandogli notizia delle feste e dei divertimenti che là si facevano e nei quali di continuo la figliuola era condotta, per ben due volte sia nominata « la camerata del signor Emilio » de' Cavalieri. Io credo in vero che i mecenati fossero prima il Bardi e poi il Corsi, ma che dopo le feste del 1589 il vero animatore della riforma negli anni immediatamente successivi sia stato il Cavalieri. Nè deve far maraviglia che di lui tacciano Marco da Gagliano nella lunga prefazione alla *Dafne* del 1608, e don Severo Bonini nel suo *Dialogo* e Pietro de' Bardi nella lettera già citata (3), poichè costoro riguardarono il successo ultimo che dal Cavalieri non fu realmente raggiunto; che ne taccia il Caccini non fa maraviglia, poichè son noti il suo carattere e la invidia con la quale perseguitò il buon Peri, e perchè tutte le sue prefazioni sono dirette soltanto a glorificare sè stesso e a provare la propria priorità nella riforma del canto.

(1) *Orazione in morte del signor Iacopo Corsi*, anonima nel Magliabechiano XXXVIII, 115 (cc. 138-145), diretta a certi Accademici, di cui il Corsi era collega. — Il Corsi fu pianto sotto il nome di *Tirsi* in sette eclogho dal Chiabrera, edite insieme con la *Meganira*, in un raro volumetto *Alcune poesie boschereccie di G. Chiabrera*, Fiorenza, per Gio. Antonio Caneo, 1608, 8°; (e Venezia, Combi, 1609).

(2) CORAZZINI G., *Iacopo Peri e la sua famiglia* nel vol. per la *Commemorazione della Riforma melodrammatica* cit.

(3) V. tutti raccolti nel mio vol. cit. *Le origini del melodramma*.

Ma scrittori più minuziosi e accurati riconoscono il merito del Cavalieri e gli assegnano il suo vero posto in questo periodo. Infatti il Peri nella prefazione alle musiche dell' *Euridice* (1) scrisse: « Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, *prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fosse fatta udire la nostra musica sulle scene...* »; e il Della Valle riconosce che della nuova musica (quantunque il Caccini, come s'è veduto, fosse stato a Roma a far sentire i propri madrigali nel nuovo stile) « in Roma se ne seppe mai novella infinchè dalla buona scuola di Firenze non ce la portò ne' suoi ultimi anni il signor Emilio de' Cavalieri »; e G. B. Doni: « Ma quando si cominciassero a cantare tutte le azioni intere fresca ne è ancora la memoria, perciocchè avanti a quelle che fece il signor Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano e intendentissimo della musica, non credo si sia praticato cosa che meriti di essere mentovata ».

Il merito del Cavalieri di avere per il primo pensato di applicare le idee della Camerata del Bardi sulla musica a ottenere che questa accompagnasse e commentasse tutta intera un'azione scenica non par dubbio, e l'attestazione, scevra da da ogni pericolo di simpatie o di scuola o di preconcetti, che però ritengo risolutiva, è quella di donna Caterina Guidiccioni quando il 31 dicembre 1590 scriveva ingenuamente dalla villa medicea di Careggi: « Io resto per compagnia di questa signora Vittoria (Archilei) Romana che già da un mese sta in casa qui dal signor Emilio et nostra, et lui ci nutrisce della sua armonia, chè canta singolarmente, Così ci fusse Ciuccia mia et messer Ippolito, *che sentirenno altro modo di cantare che l' ordinario, che piace tanto.* »

Infatti, e questo conferma la mia idea che il Cavalieri divenisse l'arbitro della Camerata, in quell'anno 1590 sappiamo dalla stessa donna Caterina che: « Le principesse con le dame di palazzo fan loro stesse la pastoral del Tassino questo carnevale, e voglion madrigali per musiche...» (3 febbraio 1590). Questa rappresentazione dell' *Aminta*, già addietro acccennata, che

(1) Cfr. nel vol. cit. e qui vol. II p. 108.
(2) Cfr. nel vol. cit. p. 162-3 e p. 207.

certo ebbe accompagnamenti musicali in più d'un luogo, coincide coi primi tentativi del melodramma che dalla pastorale prendeva la forma poetica. E nel medesimo inverno a corte, scrive il sabato di carnevale donna Caterina: « ci si farà una pastorale bellissima, composta ora a posta da Laura, con una musica miracolosa, che mi par mill'anni di poterla avere per mandarla a Ciuccia et messer Niccolò, et se io potrò manderò or le parole, che piacen tanto queste sue composizioncelle che ne ricercan continuamente ».

Quali fossero queste composizioncelle di Laura sappiamo dalla famosa prefazione dell'editore Alessandro Guidotti alla più tarda *Rappresentazione di anima e corpo* del Cavalieri (1): « E la varietà de' personaggi non ha dubbio che arricchisce la scena di molta vaghezza: come si vede ben osservato nelle pastorali del *Satiro* e della *Disperazione di Fileno* che, conforme all'intenzione del sig. Emilio, si contentò comporre la nobilissima signora Laura Guidiccioni ne' Lucchesini, gentildonna lucchese, la quale anche pigliò il *Giuoco della Cieca* del *Pastor fido* del sig Cavalier Guarino et a sua propria intenzione quel nobil spirto molto vagamente accomodò. » Nella dedicatoria poi il medesimo editore ci lasciò detto che queste tre pastorali « furono recitate alla presenza delle Serenissime Altezze di Toscana in diversi tempi: nel 1590 il *Satiro*, qual fu recitato anche un'altra volta, e lo stesso anno la *Disperazione di Fileno* ritiratamente, e nel 1595 il *Giuoco della Cieca* alla presenza degli ill.mi Cardinali Monte e Montalto e del ser.mo Arciduca Ferdinando, con molta ammirazione, e meritamente, non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito... » (2).

(1) Cfr. nel vol. cit. p. 3 sgg.

(2) Nè nella *Storia di Etichetta*, nè nei varî carteggi esaminati a Firenze ho trovato traccia di queste rappresentazioni del *Satiro* e del *Fileno* nel 1590. Ecco quanto mi ha comunicato l'eg. prof. G. Canevazzi che ha veduto per me, con infinita cortesia, il carteggio del residente estense a Firenze Girolamo Giglioli. Questi in data 3 marzo 1590 avvisava a Ferrara: « Si balla due volte la settimana in corte her privato her pubblicamente, et intervengono sempre alle feste il Gran Duca spesso vestito di beretino et argento con gioie infinite, et la Gran Duchessa, la quale vi va anch'essa, et è sempre quella che comincia il ballo, et poi se ne ritorna a sedere; et stanno in questi piaceri sino alle quattro here di notte, cenando di poi nella medesima sala, dove ballano, et finita la cena le Dame forestiere se ne vanno alle case loro. »

In data 6 marzo: « Si ballò domenica di sera in corte, et hiera sera nel modo scritto

Del *Satiro* è svanita ogni minima traccia, ma è notevole che il trapasso dalla pastorale al melodramma siasi effettuato proprio con un soggetto che è caratteristico delle pastorali stesse (1), tanto più che questo tipo del satiro permane anche nella seconda operetta della Guidiccioni, poichè sappiamo che: « nella pastorale di Fileno tre Satiri vengono a battaglia e con questa occasione fanno il combattimento cantando e ballando sopra una aria di moresca » (2).

Anche il *Fileno* ho ricercato invano (3), ma di questo tuttavia possiamo riconoscere i personaggi grazie ad una fortunata combinazione. Nella Palatina di Firenze si conservano molti disegni relativi a mascherate, feste e rappresentazioni dello scorcio del secolo decimosesto. Fra tali disegni il signor Aby Warburg, già mentovato, ne identificò sedici di mano di Alessandro Allori, che certamente furono preparati per servire da modello ai costumi del *Fileno* (4). Ecco per ordine le note, riferentisi agli abiti, poste sotto ciascuna delle figure disegnate:

c. 79 r. — PASTORE, prima coppia, se ne fara 3
» » v. — FILENO, impazito, « in abito di pazzo »
» 80 — NINFA, sechonda coppia, se ne fara 3
» 83 — PASTORE, terza coppia, se ne fara 3
» 85 — PASTORE, quarta coppia, se ne fara 3
» 87 r. — VENERE
» 87 v. — CUPIDO
» 88 r. — SPIRITI cangiati in Ninfe 4
» 88 v. — SPIRITI 4
» 89 — CLORI Ninfa
» 90 — FILENO solo
» 91 — NEGROMANTE

altre volte et il Gran Duca medesimo fece la sua parte in scarpette bianche vestito al solito con infinite gioie adosso, et si porta benissimo... »

In data 10 marzo: « La coda di questo carnevale si passò qua allegramente in corte, perchè conforme al solito si danzò la notte con l'intervento di tutti principi et principesse con commedie di buffoni, et *altri piacevoli intertenimenti* ». (R. Archivio di Stato in Modena).

(1) CARDUCCI, *Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre*, Firenze, Sansoni, 1896, p. 5 e altrove.

(2) Nella cit. pref. alla *Rappresentazione di anima e corpo*.

(3) Nulla di comune hanno altri *Fileni* esistenti, come ho dimostrato nell' articolo citato.

(4) Ne dette cenno in una nota (p. 141) dello studio cit. *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, e a mia richiesta si compiacque poi di mandarmene la copia, che più tardi io stesso riscontrai sull'originale ove stanno da c. 79 a c. 91.

Un altro accenno a questa composizione di Laura Guidiccioni è proprio in principio della ricordata prefazione all'*Anima e Corpo* del Cavalieri: « Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere, e far sì che questa sorte di musica da lui rinnovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili, come s'è con effetto veduto in una scena moderna della *Disperazione di Fileno* da lui composta, nella quale recitando, la signora Vittoria Archilei, la cui eccellenza nella musica a tutti è notissima, mosse maravigliosamente a lagrime, in quel mentre che la persona di Fileno movea a riso... » Con che è riaffermato il concetto fondamentale di cercare e ottenere che la musica rispondesse ai vari sentimenti.

È detto nel passo citato più addietro, che il *Satiro* « fu recitato anche un' altra volta »; quando ciò avvenisse non mi fu dato di scoprire, ma certamente durante uno dei carnevali dal 1591 al 1594, per i quali manca ogni notizia (1). Poichè soltanto nel 1595 fu pronta la nuova operetta preparata da Laura e dal Cavalieri, cioè il *Giuoco della Cieca*, e della rappresentazione di questa è memoria nella preziosa *Storia di Etichetta* (II, c. 62) che si conserva nel R. Archivio di Stato di Firenze, la quale è una specie di diario del maestro di casa, dove questi teneva nota di tutto ciò che accadeva nella Corte.

Il 20 ottobre di quell'anno arrivava a Firenze il cardinale

(1) Si poteva supporre che la replica avesse avuto luogo nel 1592 quando si festeggiò il solenne battesimo del principe ereditario Cosimo, nato fino dal 12 maggio 1590 insieme con quello della principessina Leonora nata il 10 novembre antecedente, ma nè *la Storia d'Etichetta*, che descrive minutamente le due cerimonie del 26 e 27 aprile, nè i carteggi degli ambasciatori esteri danno altre notizie fuor che di due feste da ballo e di ricche colazioni in quelle servite. Anzi il residente veneziano Giacomo Gerardo in una sua del 4 aprile dice espressamente che altro non si sarebbe fatto:

«... Il battesimo di questo principe è pubblicato per il giorno 26 di questo mese ma si farà senza quei pubblici spettacoli che erano stati prima ordinati, restringendosi, per quanto s'intende, tutte le alegrezze a dei banchetti et feste che si faranno a circa 300 gentildonne, che sono state invitate ad accompagnar il detto Principe alla chiesa....»

È bensì vero tuttavia che il residente estense a Firenze, Bartolomeo Prosperi, avvisava a Ferrara il 25 aprile 1592: « Il spasso di questa Corte sin qui è di festa et comedie recitate dall'Isabella comica con la sua compagnia », cioè con i *Gelosi*, e poterono questi stessi contribuire alle rappresentazioni anche dei nuovi melodrammi.

Montalto, ed ecco la serie dei divertimenti che la corte granducale ebbe ad offrirgli:

« Il dì 22 se li dette desinare a Castello e vidde la Petraia, si feciono correre i pardi e si fece ballo di contadine.

« Il dì 26 si fece un banchetto in palazzo a 60 gentildonne con l'occasione delle nozze della dama Alemanni maritata al sig. Filippo del Migliore.

Il dì 27 se li fece ne' Pitti la commedia delli Zanni (1).

Il dì 28 si fece ne' Pitti il battesimo del principe don Francesco, secondogenito di S. A., e fu compare il suddetto cardinale Montalto.

Il dì 29 si convitorno a Pitti per doppo desinare 60 gentildonne e si ballò sino a ore 3 ½ di notte, *e il signor Emilio de' Cavalieri fece nella sala delle statue dove si ballava recitare una pastorella tutta di musica* e si fece una collezione con 60 tazze e bacini di bellissime confetture e si licenziorno le donne (2).

Il dì 2 di novembre si andò al Poggio, senza donne, a desinare; si volorno i falconi, e vi fu commedianti e musici ».

Il cardinale ripartì l'8 novembre; ma il suo nome è legato da qui innanzi alle più notevoli feste fiorentine, chè parecchie delle rappresentazioni le quali segnano una data fondamentale nella storia del teatro ebbero occasione appunto dall'arrivo e permanenza di lui, come si vedrà in appresso.

Ma che cos'era questo *Giuoco della Cieca?* Già s'è veduto

(1) Quali questi si fossero sappiamo dalla seguente letterina, datata da Firenze 14 novembre 1595, di Piermaria Cecchini, detto *Fritellino*, a Giov. Battista Laderchi, segretario del Duca di Ferrara: « Confesso di aver fatto gran torto all'obligo infinito ch'io tengo a V. S. Ill.ma per l'infiniti favori da lei riceuti, non essendole venuto a fa riverenza alla mia partita come erra mio debito, ma fu la subita et innaspetata nova che mi venne di dover ritrovarmi al servicio del ser.mo gran Ducca con una compagnia principallissima fata per honesto passa tempo delli ill.mi Cardinali Mont' Alto e Monti dove sono stato e sono hora in Firenze, essendosi per la morte del Cognato partito per Roma lo ill.mo Mont'Alto... » (R. Arch. di Stato in Modena; Cancell. ducale; Drammatica).

(2) Anche nel *Diario* del SETTIMANI (R. Arch. d. St. di Firenze, vol. V, c. 428) si legge sotto il dì 29 di ottobre 1595, domenica: « Nel palazzo de' Pitti dopo desinare furono convitate 60 gentildonne fiorentine e ballarono fino alle 3 ore di notte. Il sig. Emilio de' Cavalieri fece nella sala delle statue dove ballavano, recitare una pastorella tutta in musica, che fu molto lodata, e fu fatta una colazione con le tazze et bacine di nobilissime confetture, dopo la quale le sudette gentildonne fecero partenza.» La notizia ha il suo controllo in un dispaccio dell' ambasciatore estense a Firenze, Bartolomeo Prosperi, il quale avvisava a Ferrara il 28 ottobre 1595: « Trovasi tuttavia qui mons. Card.le Montalto, e dicono che vi starà anche otto giorni, per cui si sono fatte commedie, diverse caccie et una festa dove concorsero molte gentildonne invitate... » (R. Arch. di St. di Modena, Cancell. ducale.)

che la Guidiccioni aveva adattato la scena famosa, seconda del terzo atto, del *Pastor fido*, ma senza alternarne la sostanza, pare: poichè nella stessa prefazione al Cavalieri più volte citata è detto anche: « Et nel *Giuoco della Cieca* ballano e cantano quattro Ninfe, mentre ischerzano intorno ad Amarilli bendata, ubbidendo al giuoco della cieca. » E cioè precisamente come nel *Pastor fido*, dove la scena si svolge tra quattro Ninfe intorno ad Amarilli bendata, mentre Mirtillo in disparte non s'attenta di farsi prendere da Amarilli, che pur lo desidera.

Tuttavia la Guidiccioni qualche cosa di proprio deve avere introdotto se: « a sua propria intenzione molto vagamente accomodò » tale scena, come è affermato nella stessa prefazione. Ma anche questo testo è rimasto finora ignoto, come tutti gli altri della poetessa lucchese; io ho arrischiato l'ipotesi che si possa identificare con quello che troviamo pure musicato da Marsilio Casentini nel 1609 e intero l'ho riprodotto in appendice allo studio sulla Guidiccioni già ricordato.

Composizioncelle abbiamo veduto chiamate queste della gentildonna lucchese, e le proporzioni con la scena del *Pastor fido* confermano nel farle ritenere appunto semplici e brevi scene sul genere e della lunghezza di qualcuno dei balletti che negli anni seguenti continuarono a rappresentarsi nella Corte medicea e di cui già in questa raccolta abbiamo qualche saggio del Rinuccini. Ma le proporzioni minuscole nulla tolgono all' importanza del tentativo primo, tanto più quando questo è positivamente determinato da ben chiari criteri tecnici ed estetici, quali sappiamo aver avuto il Cavalieri. Infatti dalla più volte ricordata prefazione all'*Anima e corpo* apprendiamo che egli aveva calcolato la capacità e l'acustica del salone ove doveva avvenire la recita e voleva che anche le parole fossero bene intese, senza di che « l'effetto scema, e la tanta musica, mancando all' udito la parola, viene noiosa. » L'orchestra deve essere proporzionata al luogo dello spettacolo, ed essere invisibile; ammette la sinfonia; l'istrumentazione deve esprimere i veri sentimenti; i recitativi brevi; i personaggi debbon essere vestiti convenientemente e studiare i passi e i gesti; i cori debbono essere attivi e anche tacendo partecipare all'azione; la rappresentazione non oltrepassare le due ore e finire con un ballo, meglio se ballo cantato. Di modo che giustamente fu detto: « Gluch et Wagner ont bien peu ajouté à

ces règles, peut-être même font-elles preuve de plus de largeur d'ésprit et d'une entente supérieure des exigences sceniques» (1).

Per me è certo che il Cavalieri seguiva un impulso e un indirizzo tutto proprio, poichè di lui non troviamo cenno negli altri tentativi che il Corsi, il Rinuccini e il Peri facevano contemporaneamente. Anzi mi sembra che dalle parole del Peri già ricordate e che è necessario ripetere, sia lecito desumere quasi un antagonismo o una gara: «benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fosse fatta udire la nostra musica sulle scene, piacque nondimeno a' signori Iacopo Corsi e Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594) che io, *adoperandola in altra guisa,* mettessi sotto le note la favola di *Dafne...*».

La perdita della musica del Cavalieri e di quella del Peri non permetterà mai di spiegare il valore e la portata dalla frase «adoperandola in altra guisa». Poichè troppo facilmente altri ebbe a dire che il Cavalieri non uscì mai dallo stile madrigalesco; «*altro modo di cantare che l'ordinario*» ha affermato invece esser stato il suo donna Caterina. È bensì vero che G. B. Doni, che quelle musiche deve aver vedute, così ne scrive: «Conviene però sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne che si fanno in istile comunemente detto recitativo, non essendo quelle altro che ariette con molti artifizi di ripetizioni, echi e simili, che non hanno che far niente con la buona e vera musica teatrale, della quale il signor Emilio non potè aver lume, per mancamento di quelle notizie che si cavano dagli antichi scrittori»; ma con ciò non dice che la musica del Cavalieri fosse ancora e proprio quella madrigalesca, nè è inopportuno notare che il Doni si dimostra in più luoghi avverso alle teorie del Cavalieri esposte nella prefazione all' *Anima e corpo* (2). All' incontro il Della Valle contrappone direttamente il metodo di canto del Cavalieri a quello degli altri cantanti della fine del secolo decimosesto: «Però tutti costoro, da trilli e passaggi in poi e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte. Del piano e del forte, del crescere

(1) Rolland, *Op. cit.*, p. 82.
(2) Cfr. *Trattato di musica scenica* (*Opere*, II) p. 22, p. 215 e p. 95.

la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell'espressione degli affetti, del secondar con giudizio le parole e i loro sensi, del rallegrar la voce e immalinconirla, del farla pietosa o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie che oggidì da cantori si fanno in eccellenza bene, in quei tempi non se ne ragionava »; e continua col passo già recato, in cui afferma che tale novità fu portata per primo a Roma dal Cavalieri (1).

Questi pregi, a chi ben guardi, appariranno l' applicazione delle teorie esposte dal Caccini nella prefazione a *Le nuove musiche* (2), e forse il Della Valle ci mette sulla via per scoprire la verità. La quale a me par questa, e cioè che il Cavalieri abbia recato maggior novità nel modo di cantare e di esprimere, che nella vera e propria musica, rimanendo più ligio ai modi del Caccini.

Con ciò rimane anche spiegato l'antagonismo, quasi feroce, tra il Caccini e il Peri, ed è chiaro come possa esservi stata una questione di priorità tra loro, e come il Corsi e il Rinuccini intuendo qualche cosa di diverso si rivolgessero appunto al Peri; così che, concludendo, a me pare che si possa distribuire gradatamente il merito del rinnovamento musicale drammatico così: prima il Caccini rinnovò con la nuova tecnica del canto e con l'espressione i madrigali e le canzoni; poi il Cavalieri applicò per primo tal metodo, ma sempre con canto spiegato, a tutta una rappresentazione, per quanto breve; ultimo il Peri rinnovò decisamente la musica col recitativo e l'applicò ad una intera pastorale, creando il melodramma.

Infatti il Corsi e il Rinuccini, mossi dal desiderio di rinnovare l'antica tragedia greca e romana che ritenevano cantata per intero (3), vollero fare dapprima soltanto « una semplice pruo-

(1) Non mi valgo dei giudizi sulla partitura dell' *Anima e corpo* perchè questa è posteriore al trionfo del Peri e qualche parte può esservi derivata. L'Ambros (*Geschichte der Musik*), è ostilissimo e ingiusto col Cavalieri, tanto che il Rolland non si perita di affermare che non deve averlo letto; il Rolland forse lo esalta troppo (*Op. cit.*, p. 82); del buono e del nuovo vi riconosce H. Goldschmidt (*Studien zur Geschichte der italianischen Oper im 17 Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1901, pp. 5-6), e riproduce anche in appendice alcune parti della musica.

(2) Solerti, *Le origini* cit., pp. 53 sgg.

(3) Il movente è affermato dal Rinuccini stesso nella prefazione all' *Euridice*; cfr. qui vol. II, p. 107.—Afferma il Doni che col Corsi: « Fu congiunto seco il Sig. Ottavio Rinuccini di strettissima amicizia, la quale non suole essere durabile, se non dove è grandissima sim-

va di quello che potesse il canto dell'età nostra»; e a tale scopo il Rinuccini ripreso l'argomento del terzo intermedio del 1589 e ampliatolo sì da ridurlo a forma di breve pastorale, compose la *Dafne,* suggerendo in pari tempo al Peri quale dovesse esserne la musica; poichè, come afferma il Doni, egli dava grandissimo aiuto ai compositori, «ancorchè non sapesse di musica, supplendo a ciò col suo giudizio finissimo e con l'orecchia esattissima che possedeva, come anco si può conoscere dalla qualità e testura delle sue poesie...» (1).

E il Peri spiega chiaramente nella prefazione all' *Euridice* (2) da quale criterio fu guidato, e cioè di ritrovare «una armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana». La novità recata dal Peri fu dunque il recitativo, che permise la rappresentazione di drammi d'una certa lunghezza; e il primo tentativo del genere avvenne, com'egli afferma, nel $159^4/_5$ (3).

Ma certo quel primo esperimento, fatto in privato, non fu del tutto soddisfacente, quantunque il Peri asseveri che «per tre anni continui [$159^5/_6$ $159^6/_7$-$159^7/_8$] che nel carnevale si rappresentò, fu udita con sommo diletto e con applauso universale ricevuta da chiunque vi si ritrovò» (4).

Ma anche il Caccini volle tentare la prova con lo stesso libretto: «Molti anni avanti che io mettessi alcuna delle mie opere di musica per una voce sola alla stampa, se n'erano vedute fuora molte altre mie, fatte in diversi tempi et occasioni, delle quali furon più note la musica che io feci nella favola di *Dafne* del signor Ottavio Rinuccini, rappresentata in casa del sig. Iacopo

patia di umori; e perchè, come ognuno sa, ei fu leggiadrissimo poeta (avendo le opere sue mirabilmente del naturale, del patetico e grazioso, onde nella musica ottimamente riescono), e la poesia e la musica sono sorelle e consorti: ciò diede loro occasione di perfezionare cambievolmente l'una o l'altra, e comunicarne il piacere a quelle virtuose adunanze.» SOLERTI, *Op. cit.*, p. 204.

(1) SOLERTI, *Op. cit.*, p. 214.

(2) Cfr. qui vol. II, pp. 108-109.

(3) Il Peri usava certo lo stile fiorentino, per cui il carnevale cadeva ancora nell'anno precedente, e di ciò si vedrà or ora la ragione. Il non aver osservato questo particolare ha generato finora molte inesattezze.

(4) Per questo la *Storia d'Etichetta* nulla registra.

Corsi d'onorata memoria » (1). Di questa rappresentazione niuna altra notizia rimane, e lo spartito è perduto come quello del Peri; ma è notevole il fatto che il Rinuccini non ne faccia pur memoria nella propria dedicatoria dell' *Euridice* dove ricorda il solo Peri.

In quei tre anni però gli studi e le modificazioni debbono essere stati continui, e lo stesso Corsi si cimentò nell' arringo perchè ci resta la musica di lui sull'aria finale di Apollo e sull'ultimo coro (2); infatti Marco da Gagliano assevera che il Corsi « compose alcune arie sopra parte di essa », e che dipoi intesosi col Peri, che fece il resto, « con l'occasione d' una veglia il carnevale dell'anno 1597 la fece rappresentare alla presenza dell'eccellentiss. sig. Don Giovanni Medici e d'alcuni principali gentiluomini della città nostra » (3).

Ma il Gagliano, scrivendo « dieci anni dopo », o ha di poco errato la data, o allude ad una delle varie prove già ricordate dal Peri; poichè il Rinuccini, dopo le righe già citate in cui parla della prima rappresentazione, prosegue: « Onde, preso animo, *e dato miglior forma alla stessa favola,* e di nuovo rappresentandola in casa il sig. Iacopo, fu ella, non solo dalla nobiltà di tutta questa patria favorita, ma dalla sereniss. Gran Duchessa e dagli illustriss. Cardinali Del Monte e Montalto udita e commendata ».

Questa sarebbe adunque la prima rappresentazione ufficiale in forma solenne; ma nel 1597 il cardinale Montalto non fu a

(1) Prefazione alle *Nuove Musiche* in SOLERTI, *Op. cit.*, p 72. — Non si tratta dunque di una collaborazione del Caccini col Peri, come molti dicono, ma di due partiture diverse.

(2) Nel 1898 la sig.ra Ortensia Panum trovò questi frammenti nel ms. n. 8750 del Conservatorio di Bruxelles e li pubblicò nel *Musikalisches Wochenblatt* di Lipsia del 19 luglio 1888. Ora si può vederne il fac-simile nel bel libro di A. VOUTQUENNE, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.* Annex I. *Libretti d'operas et d'oratorios italiens du XVII siècle.* Bruxelles, 1901, pp. 46-7; e del medesimo è anche da vedere la *Notice sur le manuscrit 704 ancien 8750 de la Bibliothèque du Conservatoire* nell'*Annuaire du Cons. Royal de Musique de Bruxelles*, XXIV année, Bruxelles, 1900, p. 178 sgg. Il ms., oltre a questa del Corsi, contiene 140 monodie dei primi anni del sec. XVII, tra cui alcune del Peri, dello Striggio, e 28 del Caccini estratte dalle sue *Musiche* edite nel 1601 e 1614, su poesie del Rinuccini, del Chiabrera ecc.; e vi si ritrovano quasi tutte le *Canzonette Musicali dal codice Riccardiano 2868* riprodotte da S. FERRARI, *Biblioteca di Lett. popolare*, Firenze, 1882, I, pp. 129 sgg.

(3) Cfr. qui vol. II, p 68. — La collaborazione fu dunque del Corsi col Peri, e ciò conferma l'antagonismo col Caccini.

Frammento

JACOPO

Aria d'Apollo.

Non cu- - ri la mia piant' o fiamm'

o ge - - - - - - - - lo Sian del vi - vo sme-

ral - do e- - ter - - - - ni fre - - - - - - - gi

Ne l'of-fen- - da già mai l'i - ra del cie - - -

lo

I bei cigni di Dirce e i sommi regi
Di verdeggianti rami al crin famoso
Portin segno d'onor, ghirlande e fregi.
Gregge mai nè pastor fia che noioso
Del verde manto suo la spogli e prive
A la grat' ombra il dì lieto e gioioso:
Tragghin dolce cantando e ninfe e dive.

della Dafne

CORSI

Coro finale.

Bel - la Nin - fa fug - gi - ti - va sciolt' - - - - - - e pri -

va Del mor - tal suo no - - - bil ve - - - - lo

go - di pur pian - ta no - - vel - la ca - - sta e bel -

la car' al mon - do e ca - r' al cie - - lo car' al

mondo e ca - r' al cie - - lo e car' al cielo.

Firenze, bensì la *Storia d'Etichetta* ne registra invece l'arrivo sotto il 31 dicembre 1598, e quindi in essa si legge:

— A dì 5 (gennaio 159 $^{8}/_{9}$) se li fece nel salone delle statue la pastorella per musica del signor Emilio de' Cavalieri, che vi furono 60 gentildonne fiorentine.

— A dì 6 nella medesima sala e le stesse donne se li fece una commedia di Zanni (1).

Dunque l'opera del Cavalieri a fronte dei nuovi tentativi era ancora viva, e infatti lo ambasciatore estense, marchese Bartolomeo Malaspina, annunciava a Ferrara lo stesso giorno 5 gennaio 1599:

« Ier sera il Granduca fece invitare assai numero di gentildonne a palazzo, dove dicono si fece una rappresentazione di pastori e ninfe intitolata *La mosca cieca* con balli in musica, che durò solo un'ora. V'intervenne il gran Duca, la gran Duchessa, il Cardinale sudetto [Montalto], et quel Del Monte, Don Virginio [Orsini], Don Antonio [de' Medici] et il principino. Dicono ancora che preparino una commedia bellissima » (2).

La « commedia bellissima » che si preparava era appunto la *Dafne* del Peri e del Corsi; la *Storia d'Etichetta* registra:

— A dì 21 [gennaio 159 $^{8}/_{9}$] si fece nella sala delle statue la pastorella in musica del sig. Iacopo Corsi (3).

La notizia è confermata da un quaderno di entrate e spese dal 1598 al 1602 (4), della signora Laura Corsini, moglie di Iacopo; ivi si legge:

[c. 11 v.] Addì 18 di gennaio 98 [99]
A Romolo [spenditore] per ispese fatte nei giorni
che s'è fatto la comedia L. 289.4.8

(1) Le notizie sono ripetute nel *Diario* del SETTIMANI, VI, c. 101.

(2) R. Arch. di Stato in Modena; Cancell. ducale. — Anche il residente di Venezia scriveva il 9 gennaio; « ...Il gran Duca è state a sentir una pastorale in musica, ed una comelia, riuscite l'una et l'altra, per quanto si dice, assai belle. » (R. Arch. di Stato di Venezia; Dispacci, f. 13.)

(3) Cfr. SETTIMANI, *Diario cit.*, VI, c. 133.

(4) Fu veduto in casa Corsi dal chiar.mo cav. A. Gherardi del R. Archivio di Stato di Firenze, che mi favorì copia degli appunti col permesso del nobile proprietario m.se Corsi. Entrambi ringrazio.

Addì 23 detto

A Romolo per ispese di casa ne' giorni della Comedia L. 101.7.8

[c. 12] Addì 4 di febraio 1598 [99]

Per legatura di più libri di musica e carte rigate L. 3.10.—

[c. 13] Addì 24 detto

A Maso per avere pagato e fachini per portature di strumenti a la mascherata (1) L. 8.13.4

[c. 14] Addì 8 di marzo

A Maso, resi per corde di strumenti L. 6.—.—

[c. 14 v.] Addì 7 d'agosto 99

Al signor Iacopo L. 16 pagate per lui a Salvestro libraio per tanti libri di musiche L. 16.—.—

Così un gentiluomo mecenate offriva a proprie spese alla corte Medicea, nè solo quella volta (2), quello spettacolo che nobili intelletti con studi indefessi e con amore vivo per l'arte avevano da un decennio assiduamente vagheggiato: la sera del 21 gennaio 1599 rimane omai la data sicura per la rappresentazione del primo melodramma.

Ma il Quaderno di conti del patrizio fiorentino offre ancora notizia, oltre che di una mascherata, anche di un'altra rappresentazione della *Dafne* (3), con la quale si entra nel secolo decimosettimo:

[c. 38 t.] Addì 19 di febbraio 1599 [1600]

Al sig. Iacopo Corsi L. ventuna pagato a Maso Rovai... disse detto Maso havergli a dare per corde e mascere per 3 satiri per la sbarra L. 21.—.—

(1) Sarà stata una delle consuete *Cocchiate* di cui i gentiluomini fiorentini si dilettavano nel carnevale, come addietro s'è detto.

(2) Nè il Corsi solo. Nel mio volume di prossima pubblicazione (*Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640* cit.) si vedranno notizie interessanti di rappresentazioni e di balli in casa di nobili famiglie fiorentine.

(3) Certamente per questa rappresentazione finora ignorata fu eseguita la prima stampa della pastorale: *La Dafne* | D'Ottavio | Rinuccini | *Rappresentata alla Serenisz. Gran Dochessa* | *Di Toscana* | *Dal Signor Jacopo Corsi* | [stemma] In Firenze | Appresso Giorgio Mariscotti | MDC. | Con Licenza de' Superiori; 4°. In fine, e si spiega benissimo, è una canzone del Rinuccini al Corsi.

[c. 41.] Addì 25 aprile 1600

Al sig. Iacopo scudi 3 pagati a Cochino materassaio per avergli spesi in più cose per la mascherata de' satiri L. 21. — . —

[c. 48] Addì 25 d'agosto 1600

Al sig. Iacopo lire 16 dati al guantaio dalla Misericordia per 3 paia di guanti per lui e paia 10 serviti per la comedia di *Dafane* (sic) L. 16- — . —

In un decennio adunque la nuova musica era nata, aveva fatto con varia fortuna le prime prove, ed omai con valide ali si apprestava a spiegare il volo trionfale nelle feste che si preparavano per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia.

VIII.

Il melodramma

1600-1607.

Il successo infatti moltiplicò le forze, e nei pochi mesi che corsero fino all'ottobre grandi cose furono apprestate.

Il Rinuccini preparò un nuovo libretto, e questa volta introdusse *La Tragedia* a fare il prologo all'opera propria riavvicinata sempre più idealmente alla tragedia classica; a musicarla fu chiamato il Peri, se non che, come egli narra nella prefazione alla propria partitura (1), per alcune arie, che enumera, si accettò la musica del Caccini: « e questo perchè dovevano essere cantate da persone dipendenti da lui, le quali arie si leggono nella sua, composta e stampata pur dopo che questa mia fu rappresentata a S. M. Cristianissima » (2). Il Caccini di più era occupato allora nella musica di un altro libretto fornito da Gabriello Chiabrera, *Il rapimento di Cefalo.*

È nota la magnificenza delle feste nuziali dell'ottobre 1600, nelle quali le rappresentazioni musicali tennero il primato e per

(1) Cfr. vol. II, p. 110.

(2) Il Doni (*Tratt. mus. scen.* in *Opere*, II, p. 128) ammette questa collaborazione di più musicisti ad uno stesso libretto per le seguenti ragioni:

« Essendo dunque naturalmente tanta differenza di stile tra un compositore e l'altro, si può dubitare che quando un principe vorrà far mettere in musica qualche drama, sia meglio servirsi di un solo, o pure scompartirlo fra due o tre, assegnando a ciascuno quella parte che è più conforme al suo genio; per esempio, ad uno che vaglia assai nelle cose meste, assegnarli le deplorazioni tragiche o altra parte più mesta e lugubre del drama; e il restante ad uno che riesca meglio nelle cose liete e indifferenti. Similmente a quello che farà le sue cantilene più ariose, o averà qualche notizia del ballo, assegnare i cori, e ad un altro che sarà migliore per imitare gli affetti ed esprimere gli accenti naturali, le musiche sceniche. Io certamente crederei che fosse ben fatto, perchè così sempre la melodia riescirà più variata; e i compositori quando averanno il campo meno largo, lo potranno coltivar meglio. E ciò si è praticato assai felicemente qui in Firenze, come sapete, in alcune azioni e massime nell'*Euridice*, la maggior parte della quale fu modulata dal Peri, e il restante da Giulio Romano. »

esse Bernardo Buontalenti fece meraviglie scenografiche (1). La ceremonia nuziale ebbe luogo il giovedì 5 ottobre con messa solenne e musiche in duomo; la sera vi fu il grande banchetto durante il quale fu rappresentata la *Contesa tra Giunone e Minerva* di Battista Guarini musicata da Emilio de' Cavalieri, altro indizio che questo non era disprezzato e poteva reggere al paragone, e riprova nello stesso tempo che egli era sempre limitato a brevi e semplici canti spiegati (2).

Per il rimanente delle feste e per la loro illustrazione posso omai rimandare al mio già ricordato volume *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea,* che appunto con queste incomincia. Qui basta ricordare che la sera del 6 ottobre ebbe luogo, con inviti ristretti, la rappresentazione dell'*Euridice*, e la sera del 7, parimenti in piccola cerchia, vi fu la prova generale del *Rapimento di Cefalo,* che era destinato alla rappresentazione di gala.

Intanto alla domenica 8 vi fu una festa con armeggiamenti, corse di cocchi all'uso greco, comparse allegoriche di trionfi nel giardino della palazzina Riccardi, dove intervennero i principi. e il tutto con accompagnamenti musicali: il testo delle poesie cantate in quell'occasione, composte da Riccardo Riccardi, è qui riprodotto nel terzo volume dal rarissimo opuscolo allora pubblicato.

Finalmente la sera del lunedì 9 ottobre ebbe luogo la gran-

(1) Sulla scenografia si veda il bel libro del Flechsig, *Die Dekoration der moderner Bühne in Italien von Anfängen bis zum Schluss des XVI Iahrhunderts*. Berlin, Schutze, 1894, ma non contempla le meraviglie del seicento. Interessante assai doveva essere un trattatello che trovai indicato nel *Catalogo ms. dei Mss. Rinucciniani* nella Trivulziana, già ricordato: « *Corago, ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, ms. cart. in 4, sec. XVII, scritto da varie mani, e fra queste 2 pp. di Francesco Rinuccini. » Ma anche questo ms. non si trova più nè nella Trivulziana nè a Firenze; e la stessa sorte avranno subìta i « *Discorsi sulla Dafne e l'Euridice di O. Rinuccini*, ms. cart. del sec. XVIII, in 3 quaderni in folio. Uno è del 12 giugno 1778: l'altro del 15 maggio 1788, il terzo del 19 giugno 1788 », che appaiono nello stesso *Catalogo*.

(2) In quelli stessi giorni il Cavalieri partiva per Roma, donde scriveva, appena arrivato, il 7 ottobre. Ma io credo che forse egli dovesse essere già a Roma dall'anno innanzi, se nel febbraio aveva fatto rappresentare nell'oratorio della Vallicella l'*Anima e corpo*, che venne in luce nel settembre. Certo fu richiamato a Firenze per consigli nei preparativi delle feste, come appar chiaro dalla lettera del 7; ma resta oscuro come non vi abbia assistito. Dopo mancano altre notizie fino alla morte avvenuta in Roma l' 11 marzo 1602. Restano musiche manoscritte di lui nella Biblioteca Vallicelliana, già dei Filippini, delle quali qualcuno dovrebbe occuparsi.

diosa rappresentazione del *Rapimento*, con intermedi composti da D. Giovanni de' Medici, che suscitò il maggiore entusiasmo nell'immenso pubblico accorso ad udirla (1).

Il libretto del Rinuccini era stampato per la sera della recita, e nel febbraio 1601 successivo il Peri pubblicò la sua partitura dell'*Euridice*, ma è strano che il Caccini non pubblicasse la propria del *Rapimento;* anzi non la pubblicò mai, e di essa ci rimane soltanto un coro, compreso due anni dopo fra *Le nuove musiche* (2).

Ma il Caccini, novella prova dell'invidia di cui perseguitava il Peri, com'è ben noto, si mise tosto a musicare anch'egli tutta l'*Euridice*, della quale, come vedemmo, aveva già composto alcune arie, e questa partitura pubblicò egli nel dicembre dello stesso 1601: non ebbe però la soddisfazione di vederla eseguita se non il 5 dicembre 1602, con l'occasione che vennero a Firenze il cardinale Montalto col fratello marchese Peretti e col cardinale Del Monte (3).

È curioso notare come dopo tanto fervore per il nuovo genere di spettacoli, nulla si trovi di nuovo per ben sette lunghi anni; infatti anche per l'occasione della venuta del Duca di Parma a Firenze, il 26 ottobre 1604 fu di nuovo rappresentata la *Dafne* e non è senza importanza notare che l'editore rimise fuori il libretto mutando il primo foglio alle copie che erano rimaste invendute nel 1600.

D'onde questo arresto improvviso? Io credo che la ragione di ciò sia assai semplice: simili spettacoli erano sempre strettamente cortigiani e si riserbavano ad occasioni eccezionali per le enormi spese che importavano; niun avvenimento straordinario es-

(1) *Il Rapimento*, con la descrizione della serata, si vedrà nel III volume. — È ms. nel cod. Palatino di Firenze n. 251. — Sulla fortuna della favola di Cefalo cfr. *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.* XXII, 94. — Gl'intermedi sono sconosciuti.

(2) A pag. 19 de *Le Nuove Musiche*, Firenze 160 ½ scrive il Caccini: « Non avendo io potuto per molti impedimenti far istampare com'era il desiderio mio il *Rapimento di Cefalo* composto in musica da me per comandamento del Ser. Gran Duca, mio Signore, rappresentato nello sposalizio della Crist. Maria Medici Regina di Francia e di Navarra, mi è parso ora con l'occasione di quest'altro mio musiche aggiugnere a quelle l'ultimo coro di esso *Rapimento*. » Segue infatti l'*Ultimo coro del Rapimento di Cefalo consertato tra voci e strumenti da 75 persone in mezzaluna*.

(3) Per questa e per altre rappresentazioni cui accennerò rimando al volume testè ricordato sulla Corte Medicea.

sendosi più verificato, nè d'altra parte potendosi ancora concepire tali rappresentazioni in forma più modesta nè essendo esse entrate nelle abitudini, furono per allora lasciate in disparte.

Una prova di ciò sono appunto le due rappresentazioni del 1602 e 1604 ora ricordate: l'avvenimento non fu così importante da costringere a nuove spese, ma appena un'occasione si presentò, ecco che si allestì lo spettacolo musicale; mentre d'altre parte un importante documento ci assicura che le cure della Corte per i musici e i cantori erano continue ed assidue (1).

Ma vi fu anche un'altra ragione capitale: dal 1601 al 1607 la corte Medicea prese l'abitudine di recarsi a Pisa in gennaio e di rimanervi fino dopo Pasqua; se mancò così il modo e l'opportunità di grandi spettacoli nella reggia di Firenze, noi abbiamo un segno non indifferente del fervore per la musica in ciò, che ogni anno tutti i musici di corte, anche i principalissimi, come Vittoria Archilei, il Peri, il Caccini con le figliuole Settimia e Francesca ormai divenute abilissime cantatrici (2), erano fatti andare a Pisa per cantarvi in S. Nicola le funzioni della Settimana Santa, che furono veri e propri avvenimenti musicali.

A Pisa studiava il principe Ferdinando Gonzaga, appassionatissimo per la poesia e per la musica che a Mantova era sempre stata in pregio: negli ultimi anni poi, in seguito alla parentela coi Medici, i rapporti con Firenze erano stati frequentissimi (3). Vediamo infatti Ferdinando a Pisa agire quasi co-

(1) Veggasi la relazione sui musici di corte del 1603 edita dal Lozzi, *Op. cit.*, pp. 312-14.

(2) Dal settembre 1604 all'estate 1605, il Caccini con la famiglia si recò in Francia per invito di Maria de' Medici; cfr. il mio art. *Un viaggio di Giulio Caccini in Francia* nella *Rivista Musicale Ital.na*, x, pp. 707-711. È notevole che la regina Maria non dimenticasse sotto altro cielo il genere di feste cui aveva assistito a Firenze, e l'andata del Caccini, che era desiderato anche a Londra dalla grande Elisabetta, non è senza importanza per la divulgazione della nuova musica.

(3) Il Canal (*Della musica in Mantova* in *Memorie del R. Istituto Veneto*, t. XXI, Venezia, 1879, pp. 702-3) distingue tre periodi della musica presso i Gonzaga: nel primo fu soggetta all'influsso di Ferrara per ragione di Isabella d'Este; nel secondo all'influsso di Roma per via del card.le Ercole e di Don Ferrante, il capitano, e perchè Roma fu allora un centro famoso; il terzo s'inizia nel 1584 con le nozze di Vincenzo con Leonora de' Medici che furono « l'occasione e il movente per cui Mantova divise con Firenze la gloria nell'invenzione del canto monodico disciplinato e dello stile rappresentativo. » — Uno dei principali interpreti dell'*Euridice* nel 1600 fu Francesco Rasi (cfr. vol. II, p. 110), che era al servizio dei Gonzaga ed ebbe licenza di recarsi a Fi-

me padrone coi musici fiorentini e far eseguire da loro musiche proprie sacre e profane; nel 1606 compose parole e musica di un balletto o abbattimento di *Dario e Alessandro,* che fu fatto a corte durante il Carnevale, e nel 1607 fece rappresentare una sua propria *commedia in musica* il lunedì di carnevale, della quale egli stesso dava notizia al fratello principe Francesco (1).

Ma intanto a Mantova il Duca Vincenzo non era stato inoperoso; amantissimo qual'era delle feste e in particolare dalla musica, e disponendo di cantori eccellenti e di un maestro come Claudio Monteverdi (2), per quello stesso carnevale del 1607 aveva fatto preparare due spettacoli dei quali il principe Francesco a sua volta così dava notizia a Ferdinando:

« Ill.mo et Ecc.mo Signor mio fratello oss.mo

Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia poichè Gio. Gualberto s'è portato così bene, che in questo poco tempo ch'è stato qui non solo ha imparato bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo e con molto effetto, onde ne sono rimasto soddisfattissimo (3); e perchè la favola s'è fatta stampare acciochè ciascuno degli spettatori ne possa avere

renze, donde appena arrivato scriveva il 14 agosto al Duca di Mantova: « È stato il mio viaggio felice, ma più felice l'arrivo, essendo stato accolto da questi Ser.mi Principi amorevolissimamente e provvisto d'ogni abilità, e s' io dovessi credere alle loro parole dette da troppa affezione, io riporterei l'onore e il vanto di questa miracolosa pastorale o favola che l'habbi da chiamare. Questo non accresce in me ambizione, ma più tosto m'infiamma a mostrare qualche scintilla di valore, s' in me scintilla se ne ritrova, mi sforzerò bene di far sì che mostrerò al mondo ch'io non sono indegno servitore di V. A.... » Sul Rasi cfr., oltre il Canal, ora cit., anche Favaro, *Gli amici e corrispondenti di Galileo*, Venezia, Ferrari, 1902; egli era marito di Alessandra Bocchinori ultimo affetto senile del grande astronomo.

(1) Veggansi le descrizioni e le lettere ai rispettivi anni nel mio vol. cit. sulla Corte Medicea. — A Ferdinando, assevera G. B. Doni, piacevano le commedie parte recitate e parte cantate; cfr. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., p. 199 n. — Pisa viene così a schierarsi fra le prime città che udirono il nuovo genere teatrale; ed è peccato che non sia possibile rintracciare *L'Orindo. Favola pastorale per musica di* Cesare Galletti, In Pisa, per G. B. Boschetti e Giammaria Landi Comp., 1608; 8°, con che si avrebbe un nuovo importante documento. — Di tutto ciò non è parola in Alfredo Segrè, *Il teatro pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento*, Pisa, tip. Mariotti, 1902, che comincia dal 1647.

(2) Cfr. Ademollo, *La bell' Adriana*, p. 21 sgg. — Davari, *Claudio Monteverdi*, Mantova, 1885. — Vogel, *Claudio Monteverdi*, Leipzig, 1889.

(3) Giovan Gualberto Magli, allievo del Caccini, castrato eccellente, era stato chiesto a prestito a Firenze per quindici giorni; il granduca acconsentì, quasi in ricambio del Rasi mandato a Firenze, di cui abbiamo veduto.

una da leggere mentre che si canterà, ne mando una copia a V. S., sì come le manderò per quest' altro ordinario certe cartelle pubblicate per un torneo che si combatterà forse il dì di carnevale.

Se costì s'è fatta cosa alcuna di simile trattenimento prego V. S. a favorirmi di darmene parte. E le bacio la mano di tutto cuore con augurarle ogni bene.

Di Mantova li 23 di febbraio 1607.

Aff.mo fratello e servitore
Il Principe di Mantova. »

Anche un addetto alla corte, Carlo Magno, mandava lo stesso giorno la notizia della novità che si preparava al fratello Giovanni alla corte pontificia in Roma:

« Molto Ill.re mio fratello oss.mo

.... Ieri fu recitata la *commedia* nel solito scenico teatro et con la consueta magnificenza, et dimani sera il Ser.mo Signor Principe ne fa recitare una nella sala del partimento che godeva Madama Ser.ma di Ferrara che sarà singolare, posciachè *tutti li interlocutori parleranno musicalmente,* dicendosi che riuscirà benissimo, onde per curiosità dubito che mi vi lascierò ridurre, caso che l'angustia del luogo non mi escluda....

Di Mantova li 23 febbraio 1607. »

Quale fosse la commedia è ignoto; la favola musicale fu l'*Orfeo* di Alessandro Striggio iuniore, segretario ducale, messa in musica del Monteverdi (1): e fu, più che un successo, una rivelazione, perchè il Monteverdi superò d'assai anche i maestri fiorentini nel trasfondere nella musica il sentimento della poesia. Infatti lo stesso principe Francesco riscriveva al fratello il 1° marzo:

« Si rappresenta la favola con tanto gusto di chiunque la sente, che non contento il signor Duca d'esserci stato presente ad averla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di

(1) Il libretto dalla rara stampa originale è qui riprodotto nel vol. III: *La* | *Favola d'Orfeo* | *Rappresentata in Musica* | *Il Carnevale dell'Anno M. D. CVII.* | *Nell' Accademia de gli Invaghiti di Mantova;* | *Sotto i felici auspizij del Serenissimo* | *Sig. Duca benignissimo lor protettore* | [stemma] | In Mantova per Francesco Osanna Stampator Ducale. | Con licenza de' Superiori, 1607; 8°. Non v'è il nome dell'autore.

nuovo si rappresenti, e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa città, e per questa cagione si trattiene ancora qui Gio. Gualberto, il quale s'è portato bene et ha dato gran soddisfazione col suo cantare a tutti e particolarmente a Madama... » (1).

Questa lettera accenna a un corso continuato di rappresentazioni, nè il Duca è da supporre abbandonasse così presto l'opera favorita alla quale lo vediamo ripensare due anni dopo essendo a Torino, dove forse fu rappresentata (2), come è facile supporre che si sia rappresentata anche a Firenze, quantunque nessuna memoria ce ne rimanga. E tosto ne fu notizia a Milano, dove si era recato il Monteverdi, approfittando della assenza del Duca (3), poichè l'amico suo frate Cherubino Ferrari, uomo di lettere e autore di versi, presso cui alloggiò, il 22 agosto scrisse al Duca: «... Il Monteverdi mi ha fatto vedere i versi et sentire la musica della comedia che V. A. fece fare, et certo che il poeta et il musico hanno sì ben rappresentati gli affetti dell'animo che nulla più. La poesia quanto all'invenzione è bella, quanto alla disposizione migliore, et quanto all'elocuzione ottima, et in somma da un bell'ingegno qual'è il sig. Striggi non si poteva aspettare altro.

La musica altresì stando nel suo decoro serve sì bene alla poesia che non si può sentir meglio... »

(1) I documenti sono del R. Arch. di Stato in Mantova, e furono editi dal Bertolotti, *Musici alla corte di Mantova*, Milano, Ricordi, [1890], pp. 86-87; e in parte dal Davari, *Op. cit.*, pp. 9-10.

(2) Non sappiamo di che cosa intenda Marco da Gagliano scrivendo il 25 luglio di quell'anno 1607 al principe Francesco: « È già passato sedici giorni ch' io detti al S.r Cav. Stufa *i cori della commedia di V. Ecc.za* acciò gliene mandasse....»; su di che insisteva anche nell'altra del 28 luglio (cfr. Vogel, *Marco da Gagliano*, Leipzig, 1889, pp. 90-91 (Doc. 1 e 2), e Ademollo, *La bell'Adriana*, pp. 54 sgg.) — Ma nel 1610 il principe scrive allo Striggio: « Molto Mag.co mio cariss.o — Vi mando le parole che andarano poste in musica per il balletto che s'avrà a fare et operate che siano subito imparate. Se Leone sarà giunto costì venghi lui solo senza perdita di tempo qui, poichè quando vorrò gli altri manderò per essi Bartolo. Iddio vi conservi. Da Turino alli...?... gennaio 1610, per farvi piacere — Il Principe di Mantova. — Mandato subito il libro di Comedia d'Orfeo in musica. » E pochi giorni appresso: « Aspetto quanto prima qua la venuta di Lione con gli abiti et anco di tutte l'altre persone con la musica, et del Mariani come ho scritto con altra mia. Lasciato però le cose dalla commedia in buon termine.... » (Bertolotti, *Op. cit.*, p. 92).

(3) Vincenzo si era recato ai bagni a Sampierdarena, dove s'era condotto il Rasi, e passò il tempo con feste, balli e musiche; cfr. Neri, *De Minimis*, Genova, 1890, pp. 1-5.

La partitura tardò ad apparire fino all'agosto 1609, e soltanto il 23 di quel mese il Monteverde scriveva da Cremona, sua patria, dov'era in congedo, allo Striggio:

« Altro non mi occorre dire a V. S. Ill.ma se non che l'*Orfeo* spero che dimani, che sarà alli 25, mio fratello riceverà la copia finita di stampare dal stampatore che glie la manderà per il coriere di Venezia che giunge a punto dimani et subito hauta ne farò legare una et la donerò al A. S. del sig. Principe, et donandagliela supplico V. S. Ill.ma accompagnarla di parole presso quella Altezza S.ma che significano il molto che desidero nell'animo mio di mostrarli quanto li sono devotissimo et umilissimo servitore e che dono poco a S. A. S. (che molto merita) per mancamento di fortuna sì, ma non già per difetto d'animo.... » (1).

Per affermare l'importanza dell' *Orfeo* nello sviluppo primordiale del melodramma credo opportuno riferire per intero la analisi fattane dal Roeder (2):

« Benchè quest'opera sia fatta sul modello e sullo stile di quella del Peri... vi troviamo già una predilezione speciale per il *dramma lirico*. L'apparecchio scenico e musicale s'allarga, ed il Monteverde cerca di far l'*impossibile* quanto al carattere dei personaggi suoi. È maravigliosa la ricchezza degli strumenti dei quali il Monteverde fa uso in quest'opera, e vedremo che egli aveva già la giusta idea della *pittura strumentale* (la prima esigenza per la tecnica superiore nel trattamento del melologo) adoperando i diversi strumenti (diversi nel suono, nel colorito, nella tessitura) per caratterizzare tutte le passioni e gli affetti che voleva rendere musicalmente; davvero fa stupire il gusto artistico con che seppe combinare tutti questi effetti, senza mai esagerarli, in un tempo nel quale l'arte della stru-

(1) R. Arch. di Stato in Mantova; favoritami dalla cortesia del sig. Stefano Davari. — La partitura ha questo titolo: *L'Orfeo | Favola in Musica | da* CLAVDIO MONTEVERDI | *Rappresentata in Mantova | l'Anno 1607. et nouamente data in luce. | Al serenissimo signor D. Francesco Gonzaga. | Prencipe di Mantova, et di Monferrato*, ec. | [impresa] | In Venetia appresso Ricciardo Amadino. | MDCIX. — Ne fu fatta una seconda edizione: *L'Orfeo Favola | in Musica | Da* CLAVDIO MONTEVERDE | *Maestro di Capella | Delli Sereniss. Republica | Rappresentata in Mantova | L'Anno 1607. Et nouamente Ristampata.* | [impresa] | In Venetia MDCXV | Appresso Ricciardo Amadino; in-fol.

(2) ROEDER MARTINO, *Il melologo e la sua origine. Studio critico-storico*, nella *Gazzetta Musicale di Milano*, An. XXX (1875) n. 23, 24, 27, 28, 30. È inutile dire che dal Fétis al Rolland tutti gli storici della musica si sono occupati dell'*Orfeo*.

mentazione era in culla. Guardiamo l'indice della partitura dell'*Orfeo,* e troveremo che gli strumenti erano: dodici violini, due arpe, due teorbe, due clavicembali. due organi di legno et uno regale, due flauti alla vigesima seconda (ottavini), quattro trombe, due cornetti e cinque tromboni. In una edizione più recente l'elenco è cambiato assai: due gravicembali, due contrabassi di viola, dieci soprani di viola, l'arpa doppia, due violini francesi a sei corde, due chitarre, due organi di legno, tre bassi di viola, quattro tromboni, un organino di regale, due corni, un zufolo, una chiarina, tre trombe a sordine.

Sappiamo poi dalla prefazione (in que' tempi i compositori usavano fare una introduzione letteraria alle loro opere, per ispiegar meglio le loro intenzioni) che i due clavicembali si trovavano uno a destra, l'altro a sinistra della scena (fra le quinte) per accompagnare le monodie. Dalle frasi caratteristiche dell'azione, il canto (invece che col piano) s'accompagnava col regale di legno, e, secondo il carattere delle persone che cantavano, l'accompagnamento cambiava di colorito, prendendo ora una teorba, ora le viole ed i violini, ovvero (nelle scene terribili dall' inferno) i registri acuti e striduli del regale od i toni bassi e fondi del contrabasso. Nell'atto terzo troviamo al *Coro di spiriti infernali,* questa nota dell'autore: «al suono di un regale, organo di legno, cinque tromboni, due bassi da gamba, d'un contrabbasso da viola.» È curioso assai l'osservare come già a que' tempi i compositori s'affaticassero per trovare i mezzi sicuri d' ottenere qualunque effetto sul teatro, e troviamo nel Monteverde il primo che volle *dipingere* cogli strumenti adattati la situazione drammatica della scena. L'aria dell'*Orfeo* nell' atto terzo ne dà un esempio efficacissimo. Nelle cinque strofe, precedute sempre da ritornello di cinque tromboni (per dar con questi strumenti epici il riflesso dell'antica epopea), cambia ogni volta la strumentazione secondo il contenuto della poesia: così troviamo nella prima strofa un accompagnamento di due violini, nella seconda due cornetti, nella terza due violini ed un violoncello, nella quarta l'organo, nella quinta il quartetto d'arco. Quell'uso differente dell' accompagnamento strumentale (secondo il carattere della poesia) e quei ritornelli caratteristici e diversissimi, ci fanno indovinare una certa intelligenza (forse ignara ed involontaria) del melologo, che in que' tempi apparì sotto le vesti del *recitativo.*»

IX.

Le Feste di Mantova nel 1608.

Da questo momento le vicende musicali di Firenze e di Mantova sono per gli anni che seguono strettamente congiunte.

A somiglianza dell'Accademia degli Invaghiti che a Mantova aveva, come testè vedemmo, trionfato con l'*Orfeo,* quale naturale propaggine in quel secolo delle camerate del Bardi e del Corsi, nel giugno 1607 si istituiva in Firenze l'Accademia degli Elevati, con lo scopo principale di coltivare la musica. Ne abbiamo notizia in una lettera di Marco da Gagliano al principe Francesco Gonzaga: « Per ora li rendo grazie del favor ricevuto nell'aver contezza dall'Accademia nuovamente formata costì, la qual senza dubio, avendo da lei origine, sarà cosa maravigliosa; aggiungendogli all'incontro che dua mesi indietro, da me et da altri miei scolari fu dato principio all'Accademia degli Elevati, già molto fa premeditata, e prima che adesso gliene avrei dato conto se non mi avessi ritenuto l' espettazione di averla condotta in buon termine, sí come si ritrova oggi, poichè ci sono entrati e entrano continovamente i primi compositori, sonatori e cantori della città, e in breve spero mandarli qualche operetta dell'Accademici, e per fine umilmente li fo riverenza. Dio gli conceda il colmo di ogni felicità.

Di Fiorenza, il dì 20 di agosto 1607. » (1)

Infatti furono accademici Luca Bati, Iacopo Peri e Giulio Caccini tra i maggiori compositori, e quindi Piero Strozzi, Stefano Venturi Del Nibbio, il conte Alfonso Fontanella, Antonio

(1) Vogel, *Marco da Gagliano*, doc. 3; e notizia delle Accademie musicali che rapidamente si formarono quasi dovunque ib., pp. 22-23. — Ademollo, *La bell' Adriana*, p. 56. n. — Ma un'altra lettera dal 29 luglio 1608 (Vogel, doc. 11; Ademollo, p. 56-57 n.) reca qualche dubbio che l'Accademia di Mantova fosse proprio quella degli *Invaghiti* e che il progetto dell' anno prima avesse avuto esecuzione o non piuttosto si trattasse di una trasformazione, perchè il Da Gagliano scrive: « ....Ho avuto gran gusto sentire che in Mantova si eregga Accademia di Musica sapendo che le cose dove s' impiegherà la sua volontà non possono riuscire se non perfettissime .... »

Bicci, Neri Alberto, Severo Bonini, Sante Orlandi, Alberto del Vivaio, Lodovico Arrighetti; tralascio i cantori e le cantatrici (1) per ricordare invece i poeti, de' quali furono ascritti tutti coloro che si dilettavano in quel tempo di comporre per musica e di inventare feste e balli, come Francesco Cini, Michelangelo Buonarroti iuniore, Lorenzo Franceschi, Ferdinando Saracinelli e certo, quantunque ne manchi notizia, Jacopo Cicognini, Alessandro Ginori, Alessandro Adimari, Giovanni Villifranchi, Andrea Salvadori, Giambattista Strozzi iuniore, Gabriello Chiabrera: a capo di tutti Ottavio Rinuccini.

È opportuno ricordare che G.B. Doni, il quale in più luoghi parla del Rinuccini, quando nel *Trattato della musica scenica* (2) enumera le ragioni per le quali quest'arte non era cresciuta al pari di altre, conclude: «Quinto ed ultimo, perchè non è così facile trovare dei pari al Rinuccini, il quale con la naturale leggiadria dello stile ebbe congiunta un'orecchia esquisita, oltre il gran credito ch'egli aveva appresso i principi e i letterati e musici: onde era rispettato ed obbidito puntualmente e volentieri erano da loro abbracciati i suoi ricordi e insegnamenti.»

Di famiglia nobilissima, ricco, avvenente e fortunato, poeta leggiadro e ricercato, ben voluto dai Medici e intimo specialmente di Don Giovanni, il Rinuccini era conscio del proprio valore e sembra non gli mancasse, se non una dose d'alterigia, certo un poco di prepotenza. Una traccia se ne ha fino dal 1594, quando egli scrisse una canzone per Don Giovanni che, creato generale dell'artiglieria imperiale, si recava in Ungheria contro il turco, la quale terminava così:

Nè fia che nube tetra
D'oblìo rinvolga i tuoi guerrieri allori
S'a gli illustri sudori
Arma secura la celeste cetra;
E taccia il volgo umil s'alto non sale
Ove raggira il vol cigno immortale.

Nel manoscritto autografo accanto a questi due ultimi versi è una mano che indica questa preziosa confessione dell'autore

(1) L'elenco illustrato se ne vegga nel Vogel, *op. cit.*, pp. 24-29.
(2) Nella *Lira Barberina*, Firenze, 1763, vol. II, p. 127; cfr. pure pp. 148, 167 ecc.

stesso: « nota che questi duoi ultimi versi fecion malvolere 'l Poeta » (1).

I trionfi musicali della *Dafne* e dall'*Euridice* e poi le sue andate in Francia (2) contennero forse per qualche tempo i malumori e le invidie degli emuli, che però non tardarono a scoppiare come or ora vedremo.

Michelangiolo Buonarroti che già aveva bel nome e che nel 1605 aveva dato *Il Natale d'Ercole*, rappresentato a corte per la venuta dei principi Estensi (3), fu richiesto quasi contemporaneamente di una nuova favola, *Il giudizio di Paride*, che aveva allora composta, così dalla corte di Toscana come da Ferdinando Gonzaga; il quale anche braccava a Firenze qualche altra cosa da trasportare e Mantova, e precisamente un libretto musicale, che aveva per argomento *Teti*, composto dal Cini con la speranza che fosse accettato dalla corte per essere rappresentato nelle feste per le prossime nozze del principe ereditario Cosimo. Ma la corte aveva preferito la favola del Buonarroti, e del Cini aveva accettata invece una veglia o balletto intitolato *La notte d'Amore;* si noti adunque che la scelta era già fatta ed il Rinuccini era escluso da ogni partecipazione a quelle feste.

Tutto ciò ci è narrato da queste lettere a don Ferdinando del Buonarroti (4):

« Ill.mo et Ecc.mo Sig. Pad.ne Col.mo

Se si potesse aver martello servendo a suoi propri Principi per cagione di quelle cose con le quali si servono, io avrei veramente avuto martello grandissimo (dovendo al presente servirli per lor grazia con la mia favola di Paride) in non ne poter servir V. E. Ill. che tanto onore mi fa per la sua benignissima lettera, per la quale mostra averle di già anch'ella disegnato qualche luogo per onorarla, benchè per sua lunghezza non più

(1) Codice n. 249 dalla Palatina di Firenze; c. 100 r. – La canzone: « Per D. Giovanni Medici generale dell'artiglieria nel campo Cesareo in Ungheria » incomincia:

Or che s'accinge all'armi.

Nelle *Poesie* (Firenze, Giunti, 1622, p. 17) è invece stampato un sonetto per il ritorno del Medici.

(2) Cfr. qui addietro p. 28.

(3) Cfr. all'anno nel mio vol. sulla Corte Medicea cit.

(4) Le debbo all'inesauribile cortesia del signor Stefano Davari, che per me le trasse dall'Archivio Gonzaga.

valesse a quello, perchè V. E. me ne aveva commesso il componimento. Fu adunque tal favola principiata sotto felice stella, poichè le erano destinate per tante vie favori sì speciali. Ma se io valessi cosa alcuna in poter servir a V. E., a lei non mancheranno i modi del favorirmi col comandarmi, et io ricevo il presente onore da loro A. S.me con la buona gratia di V. Ecc. La favola del S.r Cini, per quanto da lui stesso ho voluto intendere, non si trova obbligata a nulla, per avviso di quanto comanda V. E.; alla quale desiderando dal Signore ogni esaltazione, fo debita reverenza. Di Firenze il dì 31 di luglio 1607.

di V. Ecc. Ill. Ser.re dev.mo e obblig.mo
Michelangelo Buonarroti (1).

Ill.mo et Ecc.mo Sig.re Colendis.o

Due lettere di V. E. Ill.ma mi sono venute successivamente, delle quali l'una molto tardi mi è capitata nelle mani; per questa V. Ec. dice costituirmi procuratore a sollecitare il sig. Cini a mandarle la sua favola, sì che subito ricevuta il cercai e mostraigliela, e l'ho trovato desiderosissimo di servir V. Ecc. quando fusse sicuro che l'opera sua avesse veramente il suo fine e che fosse per esser reppresentata. Intorno a che mi parve che non ce le potesse replicare, massimamente che mostrava conoscer questo per particolar favore di V. Ecc.. Mi confermò appresso la difficoltà che egli pur mi afferma avere scritta a V. Ecc., e che io stesso per due altre mie le ho significata, cioè l'averla promessa

(1) Infatti appena la favola fu pubblicata, il Buonarroti si affrettò a mandarne un esemplare al Gonzaga con questa lettera:

Ill.mo e R.mo Sig.re mio et patrone Col.mo

Non è alcuno per aventura a cui s'appartenga il proteger la mia favola del *Giudizio di Paride* più che a V. S. Ill.ma, poichè a Lei da prima fu destinato da me, innanzi che queste Altezze si compiacesser di volersene servire in questo felicissimo nozze. Onde al presente presentandogliele, posso farlo con sicurezza, ancorchè io Le porga cosa che per sè sarebbe spogliata di ogni dignità, se l'occasione per cui servì non le rendessero, per quanto è capace, infinito onore. Se a V. S. Ill.ma parrà che questo *Giudizio* abbia appello contro di me, sì come son certo che havrà, e non contro a Paride, non isdegni per sua benignità di mostrarmi quelle ragioni che mi posson convincere: ciò sono gli errori dei quali io troppo pieno mi avviso che sia questo mio componimento. Et a lei baciando la veste fo devotiss.ma reverenza.

Di Firenze li 10 di novembro 1608.

Obb.mo devot.mo Ser.re
Michelangelo Buonarroti.

a Mad.a Ser.ma che disse a altro tempo volersene servire: la qual difficoltà a V. Ecc. sarà agevol cosa sopire, perchè essendo oramai S. A. provveduta per le prossime nozze del Principe nostro e ad altre occasioni essendoci tempo di fabbricar nuove favole. e a V. Ecc. fuggendo forse il tempo, posso credere esser sicuro che Mad.ma Ser.ma, volendola V. Ecc., gliela concederà liberamente. E con questo fine le fo debita reverenza e le prego dal Signore quella maggiore esaltazione che meritano le sue virtù rare.

Di Firenze il dì 14 di agosto 1607.

D. V. Ecc. Ill.ma Ser.re Devotiss.mo e Obblig.mo
Michelang.lo Buonarroti.

Ill.mo et Ecc.me S.re e Pad.ne Col.mo

Ho sentito infinito contento che V. E. Ill. abbia preso risoluzione di scriver qua a M.ma S.ma il suo desiderio per aver la favola del S.r Francesco Cini, perchè questo sarà il sicuro modo da effettuar la voluntà di V. Ecc. e liberando il Sig. Cini dell'obbligo in che si trovava con S. A., che desiderosissimo di servir a V. E., con la sua semplice voluntà al presente nol potea fare. Simile desiderio ho io di poterla servire e di ricevere i suoi favorevoli comandamenti al desiderarle da N. S. ogni maggior bene, facendole debita reverenza. Di Firenze il dì 21 di agosto 1607.

Di V. Ec. Ill. Ser.re Obbl.mo e devot.mo
Michelang.lo Buonarroti.

Ed ecco lo stesso giorno entrare in scena direttamente il Cini e scrivere da sè al Gonzaga (1):

« Ill.mo et Ecc.mo mio Sig.re Col.mo

« Già che V. Ecc. Ill. non ha ricevuto la mia risposta, le replicherò che Mad.ma nostra Ser.ma quando mi rese la mia favola, mi disse che io la conservassi appresso di me, perchè in-

(1) Questa e le lettere seguenti furono edite già dal Davari, *Monteverdi* cit., ma non coordinate e illustrate.

tendeva di servirsene in altra occasione; il che forse mi fu detto più per complimento che per altra intenzione, tuttavia a me non era lecito disporne senza la volontà di S. A. S.ma, la quale senza dubbio alcuno, ricercatane da V. Ecc. Ill.ma per servirsene in occasione di nozze del S.mo S.r Principe suo fratello, non solo non gliela denegherebbe, ma ne havrebbe gusto, sì per servizio di V. Ecc. Ill.ma, come per honore e contento mio, ricompensandomi in ciò d'haver preferito una Veglia, a una favola (1). Che se bene anche quella è opera mia, tuttavia non la stimo niente, e questa stimo qualche cosa. Ora a V. Ecc. sta il risolversene, che quanto a quello che è in me, riceverò sempre per singulare favore l'havere occasione di servirla in tutto quello si degnerà adoperarmi.....

Di Firenze il dì 14 di agosto 1607.

Di V. Ecc. Ill.ma Devot.mo Ser.re
Francesco Cini.

Il Cini mandò poi con due altre lettere, che ci mancano, il libretto e disegni per le scene; tardando la risposta, replicò il 20 settembre con alcuni avvertimenti, ma tradendo un certo timore con una insinuazione per noi assai importante relativa al Rinuccini:

Ill.mo et Ecc.mo Sig.re Col.mo

« Perchè io veggo quanto V. Ecc. Ill.ma habbia a cuore la Commedia che ella intende di rappresentare nelle nozze del S.mo S.r. suo fratello, e perchè io desidero e per honor di lei, e per mio gusto che tutto le riesca con honore e felicità, non posso mancare di ricordarle quelle cose che io giudico espedienti per tal fine. E però le dirò, che se bene io so che ella ha appresso di sè huomini di molto valore, tuttavia che per quelle parti che V. Ecc. disegna che sieno recitate cantando, e anche per recitar la sua parte, il nostro Iacopo Peri, o Zazzerino, che lo vogliamo dire, mi parrebbe che potessi giovar molto a questo negotio, perchè, come ella benissimo sa, non basta che le favole sieno belle (il che non so che sia della nostra), ma bisogna che sieno ben recitate e rappresentate, che dalla diligentia posta in

(1) *La Notte d'Amore* ricordata.

alcune minime cose e del recitare, e dell'ationi, e degl' accenti, e degli habiti, e di mille altri avvertimenti si sono acquistate tanto nome alcune Favole che V. Ecc. sa, et io ne posso far fede che a tutte mi sono ritrovato, sì come si è ritrovato il nostro Zazzerino; il quale replico a V. Ecc. che farebbe buon giuoco in questo servitio, e so che volentieri la servirebbe, tuttavia che ne avesse licentia da questi Principi, il che a V. Ecc. sarebbe facile, poichè non credo che queste nozze di qua si habbino a celebrare prima che a Primavera. Ho discorso con il S.r Rasi assai a lungo, acciò possa dar lume a V. Ecc. Ill.ma di alcune cose, e dove ella havesse qualche dubbio, mi faccia gratia d'avisarmelo acciò resti soddisfatta.

Sento che vien costà il S.r Ottavio Rinuccini, e che sarà adoperato in queste feste. Non voglio mancare di avvertir V. Ecc. che con tutto che egli sia in ogni altra cosa molto gentile e complito, tuttavia in materia di Poesie egli è tal hora troppo partiale di se medesimo e si lascia talvolta tanto trasportare dall'interesse, che non guarda di conturbare e intraversare con artifitiosissima astuzia e sagacità le cose degli altri.

So che V. Ecc. è prudentissima e accortissima, ma mi è parso necessario che ella sappia il vitio di questa nostra aria, che ci fa spesso tra noi roderci, come si dice, il basto l'un l'altro, e scusi se parlo troppo liberamente.

Sto aspettando la risposta di ricevuta di due mie insieme con la favola e con la scena; circa la quale mi occorre dirle, che avvertisca che la Nugola prima, per la quale scende Giove, deve esser, come è disegnata, dalla banda, e non nel mezzo della scena, acciò nello scendere dovendo Giove parlar con Proteo, non li voltasse le spalle. Può bene nel tornarsene in su andar poi nel mezzo, ove si apre il Cielo per riceverlo, ma di ciò non dico altro, perchè so che ella intende singolarmente, et ha huomini di valore. Peleo deve esser vestito da eroe guerriero alla Greca, ma che l' elmo rappresenti la testa del cignale, che farà bel vedere e torna a proposito; sì come anche, o alle spalle, o a traverso che si vegga la pelle di esso cignale, con le zampe dorate che faccino nodo in su le spalle, o in mezzo al petto. Gli altri, come cose note, so che costì si saprà molto meglio che non so io i loro habiti e contrassegni, però non ne dico altro; ricordando solo a V. Ecc. che solleciti quanto più può e

non si satii mai del provare, se vuole che le cose rieschino bene che così mi ha insegnato l'esperienza....

« Di Firenze il dì 29 di 7.bre 1607.

Il Rinuccini era assai bene accetto anche a Mantova ed era amicissimo con Ferdinando; può anche essere che questi ritardasse a rispondere al Cini avendo chiesto notizia e parere appunto al Rinuccini, e che questi cogliesse l'occasione per vendicarsi dell'esclusione subìta a Firenze; ma è pur vero che il Rinuccini si doveva recare a Mantova, dove giunse il 23 ottobre (1), per altro impegno, come vedremo: e però, se non scrisse prima in contrario, non si deve a lui il rifiuto della *Teti*, che il Cini aveva già ricevuto il 20 ottobre, quando replicò al Gonzaga così:

« Confesso liberamente che io vivo in grandissima confusione e gelosia della mia reputazione, e (se non fusse temerità) direi anco di quella di V. Ecc. Ill.ma, perchè da una parte non mi posso indurre a credere che volontariamente ella, che è Principe e Cavaliero di tanta cortesia e benignità, voglia comportare che resti svergognata la mia Donzella fidatali nelle sue braccia, non pur da me, ma da Mad.ma nostra Ser.ma. E dall'altra non mi par possibile che se V. Ecc. veramente ha mostrato a chi ella obedisce, desiderio di honorarla per trattenimento delle nozze del S.r Principe, sia denegata una voglia tanto lecita e honesta e proportionata alla sua professione, a figliolo di tanto merito e valore, per anteporre a lui e alla sua reputazione il gusto di qual si sia altro particulare estraneo.

« Ecc.mo Sig.re, io non so che mi poter credere, ma sia come si voglia, io so bene che non gli può essere negato almeno il rappresentarla in un cantone d'una sala, che non credo però che in Mantova ne manchi, fuori della sua Reale. E comunque si sia rappresentata (poichè il negotio è passato a questo termine) benchè senza apparato o altri ornamenti di macchine, etiamdio recitata semplicemente, cantandone solo i cori che ser-

(1) Il 25 ottobre il segretario ducale Alessandro Striggio avvisava al duca Vincenzo che era in campagna: «...Della venuta già due giorni sono del sig. Renuccini credo che V. A. sia stata ragguagliata dal sig. Chioppio.... » (Arch. Gonzaga).

vono per intermedio, con musica piena, e le canzonette delle Ninfe e dei Cupidini cantate in terzo o in quarto, ella è tanto pazzerella, che presume almeno per la condecenza che ha con Nozze Reali, e per la gravità e maestà del suggetto, di piacere agli intendenti al pari delle ben lisciate e addobbate, e forse far vergogna a tale, che gl'è hora più per favore e astutia, che per merito anteposta (e vaglia per una volta a parlar prosuntuosamente, poichè così si usa hoggi dí).

E se forse ciò non gli riuscisse alla presenza di chi la sentisse recitare, gli riuscirebbe senza dubbio appresso a quelli che la leggessero; che purchè ella vada per il mondo come cosa rappresentata nelle nozze del S.r Principe di Mantova, questo gli basterebbe, quando più non le sia lecito ottenere. Già si sa per tutto che ella è venuta a V. Ecc. Ill.ma, et in qual modo e per qual fine gl'è stata mandata, onde non può senza gravissima sua infamia, e la maggior che possa avvenire a Donzella, esser repudiata. E già mi pare di sentire e di vedere i bisbigli, le risa, le fischiate che gli sarebbero fatte, da quelli che per invidia hanno biasimato e cercato di impedire la sua venuta a Mantova. Sichè di gratia, Ecc.mo mio Sig.re, per quanto ella stima non pur l'honor di lei ma il suo proprio, non comporti in modo alcuno gli sia fatto così gran torto.

E perdoni a me se parlo con troppa libertà, perchè essendomi horamai dichiarato per suo servitore, mi pare che non solo mi sia lecito, ma debito il dir liberamente quello che io giudico appartenere alla reputazione del mio Sig.re, il quale havendosi fino a hora acquistato titolo di protettore delle Muse, non è conveniente che lo lasci convertire in nome di violatore o strapazzatore di esse.... .

Di Firenze il dì XX di ott.re 1607. »

Ma già prima di ricevere questa lettera abbastanza vibrata, Ferdinando dovette scriverne un'altra con la quale in parte si scusava e in parte spiegava al Cini, che oltre al dubbio sulla possibilità da parte del Peri, cui ne era affidato l'incarico, di compiere l' opera a tempo, il Duca aveva già contratto altri inpegni. E ciò era vero, chè fino dal 24 settembre Federico Follino scrivendo a Cremona a Claudio Monteverdi per consolarlo della perdita della moglie, lo esortava a farsi animo, a

dimenticare il suo dolore e a tornarsene subito a Mantova, « che questo è il punto d'acquistarsi il sommo di quanta fama può avere un uomo in terra. » Il Monteverdi ascoltò i consigli dell'amico, e il principe Francesco scriveva al Duca il 10 ottobre: « Ier sera il Monteverde mi venne a parlare, e mostrandosi desideroso di ben servire V. A. in queste feste di nozze e particolarmente nella pastorale in musica, mi fece instanza che volessi scrivergli che sarebbe necessario che egli fra sette o otto giorni avesse le parole per poter dar principio ad operare, perchè altrimenti non gli basta l'animo in tanta strettezza di tempo quanto è da qui a carnevale, far cosa buona... » (1).

Non era dunque la *Teti* del Cini che il Monteverdi avrebbe dovuto musicare, poichè il libretto di questa era già a Mantova il 10 ottobre, ma invece una favola del Rinuccini, l'*Arianna;* e se intorno ai primi accordi ci mancano documenti, è spiegata però per essa la ragione dell'andata del poeta a Mantova dopo questa sollecitazione del maestro.

Adesso dunque possiamo comprendere le duplicate lettere di Ferdinando, che forse si era imprudentemente impegnato, e quest' altra lettera del Cini che ancora si lusingava e pregava perchè insistesse con il Duca e la Duchessa, guardandosi insieme *dalle astuzie di quell'amico:*

« Io non risposi alla lettera di V. Ecc. Ill.ma la settimana passata, per essermi stata resa duoi giorni dopo la partita del Procaccio. Gli dirò hora che io ho trovato tanta buona disposizione e fervore nel nostro S.r Iacopo Peri, che non solo finirà quanto prima la favola, già ridotta a buon termine, e con l'esquisitezza altra volta scritta a V. Ecc.za, ma per il desiderio che ha di darle compita soddisfazione, verrà a Mantova al suo tempo, se sarà con buona gratia di questi Principi come ella presupone, et ancora canterà, non solo una parte, ma due, e farà in ciò quello che per niuno altro havrebbe fatto che per V. Ecc. Ill.. Egli si piglia assunto di comporre tutte le parti che vanno recitate, et oltre a ciò farà il prologo, e qualche arietta di quelle delle Ninfe o de' Cupidini, anzi si piglia pensiero di tutte

(1) Davari, *Op. cit.*, pag. 12.

queste; onde non resterà altro che le musiche piene dei Cori, cioè intermedi, e quelle delle Deità che compariscono da ultimo, sì di quelli che cantano soli, come di quelli che cantano in coro. Le quali musiche ho pensato, se così piacerà a V. Ecc., che ella le faccia fare costì al Monteverdi, o altri suoi Musici, sì perchè son valenti huomini, sì per risparmiar briga e spesa a V. Ecc., et anco perchè è conveniente, sì per non si tirare addosso l'invidia, sì per honore della Casa di V. Ecc.; perchè sì come non è vergogna il provedersi di gente forestiera per aiuto di quelli di casa, come faremo qua anco noi, havendo chiamato la Musica dell'Ill.mo Montalto, così sarebbe poco honore il non havere a servirsi anco de' suoi servitori; e creda pure che non mescolando di codesti paesani, etiamdio che si facessi divinamente tutto, sarebbe sempre mal fatto, e lacerato ogni cosa. E perciò sono andato pensando che non solo quanto a' compositori si tenga questo ordine, ma anco quanto ai cantanti. Onde considerato bene il tutto, ho pensato che basterà a V. Ecc. cinque o sei al più di questi cantanti, cioè che potrà acconciamente il nostro S.r Iacopo fare la parte di Proteo e quello di Himeneo, Giovannino Castrato la Ninfa Nuntia, Fabio Castrato Tetide, il Brandino uno dei compagni di Peleo, il più principale Gio. Gualberto putto, che altre volte è stato costà, per il Cupido e forse un'altra Ninfa. Il Rasi poi, quale come servitore di V. Ecc. si presuppone che non mancherà, può acconciamente fare la parte di Peleo e quello di Giove; una donna, che sento che è costì, potrà fare il Prologo. L'altre Ninfe, o Coro di Cupidini, o altri compagni di Peleo, sento che costì non mancheranno o putti, o altri tenori, e così verrà V. Ecc. a esser servita con manco spesa, e manco briga e più lodevolmente, se io non mi inganno. Protestando però che il nostro Sig.r Peri presupone che il Rasi canterà anch'egli: chè non cantando, non intende di farlo se non ha qualche uno ben nato simile a lui che canti.

Egli farà quanto alla favola quello ho detto di sopra, e lo farà quanto prima; e i soggetti per cantare proposti, saranno tutti dispostissimi a servirla, e s'eserciteranno qui con ogni diligentia, pronti a venire un mese avanti alle nozze a Mantova, se ella impetrerà licenza da questi Sig.ri, come io non dubito punto che ella otterrà, massime se le nozze di qua non si fanno

nel medesimo tempo che costà. Ma avanti si metta mano ad altro, o si proceda più avanti. è necessario, per non incorrer nel secondo errore, che sarebbe peggior dal primo, tanto quanto offenderebbe maggior numero di gente, e gente men discreta, che V. Ecc. s'assicuri di quanto può fare, e di quanta autorità si può valere con i Ser.mi Sig.ri Padre o Madre, acciò non si disgustasse loro A. A., e V. Ecc. non rimanesse con vergogna, e questa gente con male soddisfatione: con la quale io non mi sono dichiarato affatto, per aspettare da V. Ecc. più considerata e resoluta e ferma commissione, la quale io terrò per sicura tutta volta che io sentirò che ciò sia con buona gratia dei Ser.mi Sig.ri suoi, e che da loro me ne sia dato cenno. Et allhora lasci poi V. Ecc. fare a me, che l'assicuro che sarà servita squisitamente, e farà dire per il mondo di sè, e con poca spesa manco che forse non si crede e non apparisce prima facie.

Aiutisi di costà V. Ecc. e guardasi dalle astutie di quello amico, che son più potenti che ella non crede, e me conservi suo servitore, che N. S. Dio le conceda ogni bene. Credo che sarebbe bene che al Rasi fusse dato commessione mentre dimora qua, che fusse con il nostro Sig.re Iacopo [Peri], o meco a consultar e esercitarsi intorno a questo servitio, perchè sento che si meraviglia non gli sia stato scritto nulla. E se V. Ecc. facessi scrivere un verso a Meser Marco da Gagliano suo, che bisognando desse qualche aiuto, o di compositioni o d'altro, so che lo riceverebbe per favore.

E se V. Ecc. è risoluta che le nozze si faccino a Carnevale, gli protesto che non perda oncia di tempo, e solleciti con ogni prestezza, perchè le cose non riescono e non si fanno bene se non con molte prove, et io me le inchino con ogni debita riverenza. Di Firenze il dì 26 di 8.bre 1607.»

Per rassicurare il Principe, il Cini fece scrivere direttamente anche dal Peri il giorno stesso:

« Io devo infinite grazie alla memoria che V. Ecc. tien di me, e particolarmente hora che la comanda ch'io la serva in una cosa, che di già per mio gusto havevo cominciata, onde tanto maggiormente hora m'apparecchio con ogni mio studio e diligentia a far quanto saprò, perchè ella resti pienamente servita sì come la servirò ancora dovunque la mi comanderà.

Siamo stati a lungo discorso, il Sig.re Francesco Cini et io, del quale perchè io so che la sarà ragguagliata più particolarmente, non starò a infastidirla di più. Le dirò solo che io avrei caro, oltre la segretezza per molti buoni rispetti, la mi avvisasse che sorta di strumenti ella ha costì per regger le voci dei cantanti, che oltre a un gravicembalo e più chitarroni, amerei molto una lira grossa et un'arpa. Del resto all' occasione si scriverà a V. Ecc. . . . . .

« Di Firenze il dì 26 d'ottobre 1607

D. V. Ecc. Ill.ma.—Hum. Ser.re
Jacopo Peri. »

Ma nè il Duca cedette, nè il Rinuccini era tale da ritirarsi: Ferdinando dovette scrivere che della *Teti* nulla si poteva fare per allora. Non credo tuttavia che il Cini dicesse la verità negando al Peri di avere avute lettere dal Principe e facendo intravedere la speranza che la sua favola si recitasse invece a Firenze: non lo credo anche perchè il Peri era troppo intimo del Rinuccini, contro il quale s'è veduto come il Cini insistesse nelle lettere; fatto è che pochi giorni dopo tutto era tramontato, e poeta e musicista chiedevano indietro le loro fatiche:

« Ho mostrato la mia ultima di V. Ecc. al Sig.re Francesco Cini, quale m'ha risposto che non ha ricevuto sue lettere e circa alla favola resta contento e sodisfatto di quanto piace a V. Ecc., pur che la si degni rimandargnene, sì come sono rimasti insieme, et io ancora per mio interesse a ciò fare la prego, poi che ho durato fatica a comporla, sperando che presto si reciterà qui ogni volta che non sia in altre mani. . . . . .

« Di Firenze il 12 di Novembre 1607. Di V. Ecc. Ill.ma

Aff.mo e Dev.mo Servitore
Iacopo Peri. » (1)

(1) A complemento di questo episodio valgono queste due altre letterine del Peri al Gonzaga: « . . . . . Quanto a musiche nuove non ho fatto niente è un gran pezzo, per essermi impiegato in altri miei affari, oltre che messi in musica l'opera del sig. Cini con molta caldezza et assiduità, e perchè l'opera era assai lunga ne restai stracco, di maniera che ancor me ne sento, impero mi scusi se per ora in questo non la obedisco,

Il Rinuccini non era stato certamente con le mani alla cintola durante la sua dimora a Mantova: infatti egli vi combinò che per le feste nuziali del principe Francesco si rappresentasse la *Dafne,* alquanto ampliata e musicata di nuovo da Marco da Gagliano (1), e prese tutti gli accordi col Monteverdi riguardo all'*Arianna.* Ma avvenne poi che le nozze fossero protratte al maggio, forse anche per dar tempo di finire i preparativi, e che intanto Ferdinando fosse creato cardinale (24 dicembre 1607). La corte mantovana non volendo lasciar passare il carnevale senza feste, tanto più dopo il fausto avvenimento, si deliberò adunque di rappresentare intanto la *Dafne;* al qual proposito il Rinuccini scriveva a Ferdinando l'11 dicembre: « Messer Marco partirà subito fatte le feste, i cori saranno imbastiti e sotto il giudizio di V. Ecc. riceveranno la perfezione. Sarebbe venuto prima, ma il non aver io fornito la mia parte et avendo lui non so qual carico di chiesa, l'ha fatto pigliar questa sicurtà... »

In compenso il Gagliano portava qualche altra cosa oltre alla *Dafne,* e ciò aveva preavvisato fino dal 3 dicembre a Ferdinando con questa letterina:

« .....Fatto il Natale, senza dubbio alcuno mi trasferirò costì per servir S. Ecc. Ill.ma, e prima verrei quando vedessi necessità particolare, dicendoli come di continuo mi vo mettendo in ordine con opere convenevoli al tempo et al suo desiderio, et in particolare avrò presso di me una favoletta per recitar cantando, quando a S. Ecc. piacessi servirsene, opera da potersi condurre in breve e facilmente, e questo li accenno per farli vedere che non penso ad altro che a servirla.... »

Favolette da recitar cantando chiamò certe piccole compo-

che quando la vena mi ritornerà non mancherò del debito mio, e in tanto la prego conservarmi vivo in sua grazia..... Di Firenze il dì x di Marzo 1608. » La seconda è di ben tre anni più tarda: « . . . . . Circa alla Tetide è vero che circa quattro anni sono, se bene in fretta, ne messi in musica gran parte, ma raffrodandosi il comandamento di V. S. Ill.ma rimase da me imperfetta, e poco doppo il S.r Francesco Cini si ripigliò la sua favola, e mi disse per ordine di Madama Ser.ma ch'io non dessi l'ario fatto ad alcuno, che loro Altezze se ne volevan servire, e d'allora in qua io non ci ho più pensato.... . Firenze li 14 di maggio 1611. » Ogni traccia così del libretto come della musica di questa *Teti* è perduta.

(1) Questi infatti era stato officiato fino dall'ottobre in via generale; il 26 rispondeva di attendere di sapere che cosa dovesse fare (Vogel., *Op. cit.*, doc. 4).

sizioni proprie il Chiabrera (1), che era ben noto a Firenze e amico del Da Gagliano, e che da qualche anno era ben voluto anche dai Gonzaga, dai quali godeva una pensione (2). E il Chiabrera proprio era stato invitato anch'egli a partecipare alle feste nuziali e doveva comporre un cartello per il torneo e gli intermedi per l' *Idropica* del Guarini, già smarrita e da poco ritrovata dopo vent'anni, e destinata ad essere finalmente rappresentata (3). Da tutto ciò par molto probabile che il Chiabrera cogliesse questa occasione per entrare vieppiù in grazia dei Gonzaga, e il Gagliano dovette essere ben lieto di poter presentare la favoletta nuova: ma quale essa fosse precisamente non è dato indovinare.

Delle due rappresentazioni che dovettero avvenire entro il gennaio, per ciò che vedremo, non resta memoria; soltanto il 10 marzo 1608 il Peri scriveva al cardinale Ferdinando:

« Ho inteso che si sono fatte cose bellissime e quanto onore si sia fatto al Sig. Marco nella nuova *Dafne* fatta recitar da V. Ecc. Ill., del che sommamente me ne rallegro.... »

Le cure poste dal maestro a questa rappresentazione appaiono infatti dalla lunga prefazione, ch'egli premise alla stampa della partitura (4), nella quale attraggono l' attenzione queste parole: « Restami solo a dire (per non usurpare le lodi dovute ad altri, e arricchirmi quasi cornacchia dell' altrui penne), che l' aria dell'ottava *Chi da' lacci d'Amor vive disciolto,* e quella che canta Apollo vittorioso del Fitone *Pur giacque estinto al fine*, insieme con l'altra cantata pur del medesimo nell'ultima scena *Un guardo, un guardo appena* infino *Non chiami mille volte il tuo bel nome*, le quali arie lampeggiano tra l'altre mie come stelle, sono composizioni d'uno de' nostri principali Accademici, gran protettore della musica e grande intenditore di essa. »

(1) Cfr. il mio articolo *Le favolette da recitarsi cantando di G. Chiabrera* nel *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, an. IV (1903).

(2) Neri Achille, *G. Chiabrera e la corte di Mantova* nel *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.na*, VII, pp. 317 sgg.

(3) Cfr. Rossi V., *Battista Guarini*, Torino, Loescher, 1886, pp. 153-55 e i doc. lì citati.

(4) Dalla quale ho estratte le varianti arrecate al testo dal Rinuccini; cfr. qui nel volume II.

Il Da Gagliano tacque nella stampa, forse per ordine: non tacque il nome dell'Accademico tra gli amici di Firenze, che un po' per curiosità e un po' per cortigianeria portarono queste arie alle stelle (1); Jacopo Peri così ne scriveva al Cardinale l' 8 aprile:

« Essendo universalmente volato il grido a Firenze quanto allegramente e virtuosamente loro A.ze Ser.me habiano passato i giorni carnevaleschi con le due feste recitate in musica con plauso di tutta Mantova, e in particolare la *Dafne* fatta recitare da V. Ecc. Ill. arricchita dallo stesso Rinuccini di nuove invenzioni, e composta dal sig. Marco, con infinito gusto al pari di ogni altra e d'avantaggio, poichè tal modo di canto è stato conosciuto più proprio e più vicino al parlare che quello di qualcun altro valent' huomo, come mio debito vengo a rallegrarmi con V. Ecc. Ill., sì come feci col sig. Marco, quale in risposta m'ha detto che V. Ecc. ha composto in detta favola alcune arie in somma eccellenza, e tanto l' ha commendate che m'è venuto desiderio grandissimo di vederle.

Imperò se la mia non fosse presuntione ardirei pregarla mi favorisse mandarmene qualche d' una per cantarla per mio gusto e per riverenza che porto alle cose sue, poichè tanto onora questa professione... »

Il Cardinale, certamente lusingato, accontentò subito il maestro, che il 23 ebbe a ringraziarlo con la seguente:

« Rendo infinite grazie a V. Ecc. Ill.ma e Rev.ma dell'arie che m'ha mandato, tutte due bellissime, e l' aria di Apollo è molto affettuosa e bella. et è secondo il mio gusto, e le giuro in verità che quella: *Chi da' lacci d' Amor* mi è parsa tanto vaga e nuova che mi ha fatto sdimenticar la mia, che pur ci havevo dentro qualche affetto, sendomi stata più volte assai commendata; ma spogliato d' interesse, giudico e confesso esser questa di V. Ecc. Ill.ma assai più bella.

(1) Ciò attesta Marco da Gagliano scrivendo al Cardinale il 15 luglio 1608: « Gli mando due madrigali e sto aspettando con gran desiderio il terzo di V. S. Ill.ma, insieme con l'aria, quale sarà desideratissima da molti conforme a che sono state tutte le sue et in particulare *Chi da' lacci d' Amore* e *Dolce cor*, quali gli giuro da servitore, non è rimasto scolare che non le canti, e con gran gusto.... »

L'ho fatte sentire al Signor Cini, al figliolo della Sig.ra Vittoria, et ad altri amici miei con molta lor meraviglia, et in particolare al Signorini, marito della Sig.ra Francesca [Caccini], al quale lessi la lettera di V. Ecc. Ill.ma m'ha favorito scrivere di suo pugno, e sentì el desiderio che ha della cassetta de re mi fa solli, per rendere in contracambio, e mi mi re mi mi, che a questo tacque, ma come prossimo di chi ne ha gran quantità non dubito punto farà tal senseria, e per lui non è da lassar tal occasione se andrà ben considerando, perchè ci sarà da far buon guadagno, non che altro mescolandoli insieme si farà buon composto. Quanto a me, s'io havessi cosa alcuna di nuovo (se ben conosco mandar l' acqua al mare), non mancherei mandargnene per obbedirlo e ricevere il favore; ma mi creda in verità come ho detto altre volte, è gran pezzo ch'io non ho fatto niente, per qualche negotio fastidioso in che mi trovo involto, come per non havere havuto molta occasione, e questa è la verità. Sì che, V. Ecc. Ill.ma che ha del fatto, non resti favorirmene, che forse sarà cagione cantandole, di svegliarmi dal sonno in ch'io mi trovo, e cavarmi dalla malinconia, per parenti et amici persi, che sono andati a riposarsi a miglior vita, per le petechie che qui si fanno sentire. Sì che godino felicemente in sanità, e faccino le feste gloriosamente, con mio martello, pazienza, almeno si degni tener memoria di me suo devot.mo servitore....

« Di Firenze li 23 d' Aprile 1608 »

Intanto il Rinuccini, che già vedemmo tornato a Firenze, aveva condotto a buon punto l'*Arianna*, a proposito della quale il 20 dicembre 1607 scriveva al segretario Striggio:

« ... In quanto a quello che appartiene al rappresentarsi l'Arianna, non ci veggo difficoltà, se non che io avevo fatto gran capitale su 'l Brandino, su la Settimia per Venere, nel resto delle donne di Giulio per i cori, ornamento di grand' importanza.

La Favola mi cresce di maniera che ha bisogno di gran personaggi, per esser non dico la più bella, che le mie non meritano questo titolo, ma più grande dell'altre. Consiglierei V. S. Ill.ma a far ogni sforzo che di qua venissero e le donne

di Giulio, e 'l Brandino. M.r Marco [da Gagliano] lo menerò meco, questo non ha bisogno di licenzia. Replichi V. S. Ill.ma e faccia replicare al Sig. Duca con dire che a pochi dì di quaresima saranno di ritorno. Venti giorni che stiano a Mantova basta: sono genti pratiche. Queste cose cantate son più difficili e più belle che l' uom non pensa, vogliono grand' esquisitezza, altrimenti non riescono.

In quanto alla scena è necessario aver riguardo al porto e al lido del mare, ma non fugge il tempo e io sarò costà prestissimo... » (1).

(1) Il Davari (*Op. cit.*, p. 13 n.) pubblicò due lettere, che io riporto nel capitolo seguente per altro fine, del Granduca al Duca Vincenzo del 4 dicembre e alla Duchessa Leonora dell'11, con entrambe le quali negavano l'invio dei cantanti richiesti, scusandosi che occorrevano per le prove già incominciate a Firenze. Ma dopo queste insistenze del Rinuccini, che provocarono certo nuove preghiere da Mantova, è certo che i cantanti furono accordati, perchè il Da Gagliano nella cit. prefazione alla *Dafne* fa gli elogi di come Antonio Brandi cantò la parte di *Nunzio*.—Sulla Settimia Caccini v. Ademollo, *La bell'Adriana*, pp. 75-76 *n.*, e sulla Francesca pp. 142 sgg. — Riguardano certo il Brandi nove ottave che si leggono nel cod. Magliabechiano II, I, 92 contenente *Poesie di vario argomento di* Alessandro Adimari, a cc. 41 r-43 v.: « Passava in corte del G. Duca Cosimo II una virtuosa emulazione, et una fastosa invidia per dir così, fra A. B. esquisito musico, e gran sonator di tiorba, ma corpulento e grasso, e Gher. M. Geometra, ingegneri et Architetto celeberrimo, ma uomo gracile e magro al possibile, e fra loro bene spesso venivano a contesa, del che pigliandosi gusto S. A. S. diede materia all'A. delle seguenti ottave in occasione che il B. sospettava certo mal offeso contro di sè. Parla dunque il B. »

com.: Mostrarsi contra me finto e crudele
fin.: Ch'una tragedia fe' sopra tre legni.

E lo stesso Brandi è in ballo in quest'altro sonetto burlesco, che traggo dagli autografi del Rinuccini (cod. Trivulziano 1006), insieme col Flemma, e con Muzio Efrem, i cantanti, col Peri, e con Ferdinando Saracinelli, poeta e autore di feste:

Disceso in campo il Flemma e 'l Zazzerino
Avanti il cavalier Saracinello,
Venendo incontro a 'l musical duello
Fêr prova ciaschedun da paladino.

Di *fa* finti e *b* duri un suon divino
Temprando Muzio disusato e bello,
Empiè di maraviglia ogni cervello:
Così racconta il battitor Brandino.

Indi l'altro con man pronta e soave
Desta fugando le più dotte corde,
Or di *b* molle, or di natura grave.

Ma 'l Flemma, che l'orecchio non ha sordo,
Udito il risonar di doppie ottave,
Chiede la palma, e lo rampogna e morde.
Il partir fu discorde:
Incerta la vittoria, eguale il vanto,
il resto s'udirà nell'altro canto.

Quando il Brandino e la Settimia Caccini andassero a Mantova non sappiamo: due altri esecutori dovevano esser giunti intorno al 20 di gennaio (1); ma intanto a Mantova accadeva un grave incidente: la famosa romanina, la Caterina Martinelli che, come lo era stata nelle due feste del gennaio, doveva essere la protagonista dell' *Arianna,* si ammalava di vaiuolo (2). Già il 2 febbraio il cardinale Ferdinando avvisava al principe Francesco: « ... L'*Arianna* sta male, poichè la Romana non è sicura di campare, anzi è in non picciol pericolo; del resto il Monteverdi si è di già spedito in bene avendo fornite quasi tutte le musiche. Queste sono nuove che so di prova, non impacciandomi io in alcuna cosa.... » Il Cardinale pare che si tenesse in disparte. forse offeso per il rifiuto della *Teti,* magra soddisfazione al povero Cini.

Dopo non lieve miglioramento segnalato il 28 febbraio e il 5 marzo (3), il 9 marzo la Martinelli era morta.

Sùbito dopo finite le feste carnevalesche, e cioè il 17 febbraio (4), il Duca col principe Francesco si mossero per recarsi a Torino, dove doveva aver luogo il duplice matrimonio delle due figlie di Carlo Emanuele, di Margherita, cioè, con il Gonzaga e di Isabella col principe Alfonso d'Este.

Fra trattative e feste, le quali sono state già illustrate e che del resto nulla offrono di notevole per il melodramma, la dimora si protrasse fino al maggio (5), concedendo così agio

(1) Pandolfo Stufa avvisava al Cardinalo il 22 gennaio: « M.r Santi e il putto doveranno essere arrivati, perchè sono molti giorni che partirono di qua.... » Santi è certo l'Orlandi.

(2) Sulla Martinelli cfr. ADEMOLLO, *La bell'Adriana*, pp. 36-47.

(3) V. due lettere di Antonio Costantini di queste date in ADEMOLLO, p. 43 *n.*

(4) VOLTA, *Compendio cronologico della storia di Mantova,* Mantova, Agazzi, 1831.

(5) Raggruppo qui alcune indicazioni relative a questo avvenimento: *Relazione dell'agente di Modena a Torino Massimiliano Montecuccoli circa le pratiche di matrimonio di due sue figliuole ripigliate dal Duca Carlo Emanuele di Savoia coi duchi di Mantova e Modena nell'anno 1608* (per nozze Ferreri – Ponzio-Vaglia), Roma, Pallotta (1892); – [BRAMBILLA POMPEO], *Relatione* | *delle Feste,* | *Torneo, Giostre, ecc.,* | *fatte nella Corte* | *dal Sereniss. di Savoia,* | *nelle reali nozze delle* | *Serenissime Infanti* | *donna Margherita,* | *et Donna Isabella* | *sve figliuole.* | In Torino, appresso i fratelli de Caualleris 1608; 4°; e altra edizione *Aggiuntaui la festa di Miraflores*, ib.; una copia ms. è nel cod. O. I. 8 della Naz.le di Torino. — *Breve Relatione di quanto è successo* | *nele noze delle Ser.me Infante di Savoia* | *fra doi prinsipi cioè Mantoa et Modena,* | *et ancho il seguito di guera sino a questo* | *anno 1618 come ancora di pace* | *Raccolte diligentemente da me* GIO. | MATEO CAVALCHINO | *Dedicate al Ser.mo prinsipe* | *Vitorio Amedeo di Savoia;* ms. nella Naz.le di

di terminare meglio le cose a Mantova, dove tutto rimase affidato alla Duchessa: quest'assenza del Duca è causa delle notizie, quantunque scarse, che ci sono rimaste di quei giorni, le quali i segretari ducali mandavano a Torino.

Intanto era tornato a Mantova il Rinuccini e il 26 febbraio si radunò una specie di consiglio per concretare varî particolari intorno agli spettacoli imbastiti; il generale Carlo Rossi ne dava notizia al Duca, il 27, così: «... Si radunarono ieri mattina, Rinuccini, Monteverdi, Prefetto et Don Federico (1), e quanto alla *Arianna* sono restati in conclusione; in questa li ricordò la prestezza, del resto non ne so altro. Madama è restata con il Sig. Ottavio di arricchirla con qualche azione essendo assai sciutta. Quanto alla commedia, dove io ho che fare, Monteverdi s'è tolto il prologo, Salomone il primo intermedio, don Gio. Giacomo il secondo, Messer Marco il terzo (2), il fratello di Monteverde il quarto, et Paolo Birt la licenza; et se li sono detti il nome di chi canta et tutta la divisione de' musici, talchè passa bene.... »

Dunque la Duchessa trovava *sciutta* l'*Arianna;* et pure aveva in fine anche il suo bravo ballo dei guerrieri seguaci di Bacco! Forse perciò il Rinuccini pensò di arricchire le feste con un'altra invenzione, che fu il *Balletto delle Ingrate,* di cui pure fu dato carico per la musica al Monteverde. Gli intermedi

Torino N. VI. 37. — Rua G., *Un episodio letterario alla Corte di Carlo Emanuele* nel *Giornale Ligustico.* — Gabotto F., *Gli Epitalami per le nozze di Margherita e d'Isabella di Savoia coi principi di Mantova e di Modena* (per nozze Lombardi-Testa), Bra, tip. Racca, 1892, fol., dove sono registrate tutte le pubblicazioni del tempo. — Borzelli A., *Tre inventari di abiti, gioielli, tapezzerie e altre robe della Principessa Donna Margherita di Savoia sposa del Principe Don Francesco Gonzaga* MDCVIII nella *Rassegna Storica Napoletana di Lettere ed Arti,* an. I, fasc. III, IV, V. — G. B. Intra, *Margherita di Savoia,* Mantova, tip. d. Gazzetta di Mantova, 1898.

(1) Il Prefetto delle fabbriche è l'architetto Viani, per cui v. D'Ancona, *Origini,* II, p. 572 e Ademollo, *Op. cit.,* p. 30 e 49; Don Federigo è il Follino che sarà poi il narratore ufficiale delle feste.

(2) Il Da Gagliano rimaneva dunque ancora a Mantova, e ciò spiega come il Peri, certo in seguito a raccomandazioni avute, rispondesse al card.le Ferdinando il 10 marzo:

« Poichè V. Ecc. Ill.ma mi comanda ch'io eserciti le musiche del Sig. Marco Da Gagliano et in particolare quelle che cantano soli, stia pur sicura ch' io non mancherò d'ogni diligenza e le custodirò come mie proprie, e dica pure al S.r Marco che se ne stia con l'animo quieto, che qui el suo servizio non patirà, et in vero che V. Ecc. Ill.ma non poteva raccomandarlo a suggetto che vedessi le cose del Sig.r Marco con più affezione di me, e che più desiderasse servir lei ».

per l'*Idropica,* che il Chiabrera aveva mandati, furono divisi tra i quattro musicisti or menzionati, ma il prologo capitò addosso al povero Monteverde, al quale se l'animo angosciato per la recente sventura seppe inspirare il famoso lamento della tradita di Nasso, non è men vero che avesse ragione di scrivere molti anni dopo: « la brevità del tempo fu cagione che io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'*Arianna* » (1).

Qui è d'uopo chiarire un dubbio che è sorto in alcuni per le parole che intorno all' *Arianna* scrisse Marco da Gagliano nella citata prefazione alla *Dafne.* Dice egli che: « il signor Claudio Monteverdi, musico celebratissimo, capo dalla musica di S. A., compose l'arie in modo sì esquisito, che si può con verità affermare che si rinnovasse il pregio dell'antica musica, perciò che visibilmente mosse tutto il teatro a lagrime (2) ». Il Canal, osservando che allora era consuetudine il dividere una opera tra più maestri e che il Monteverdi non pubblicò della *Arianna* che la sola aria del lamento, lasciò supporre che altri componesse i recitativi e i cori (3). L' Ademollo accolse senza altro il dubbio, anzi volle vedere confermato in una lettera del Peri del 28 luglio 1608, che io riporterò più innanzi ad altro fine, che questi avesse preso parte alla composizione dell' *Arianna* scrivendone i recitativi (4).

Ma già con opportune osservazioni il Vogel ha distrutto questo dubbio (5); infatti noi abbiamo veduto il Peri dichiararsi esaurito intorno alla *Teti* e occupato in Firenze anche per

(1) Lettera 1° maggio 1627, in Davari, *Op. cit.*, p. 75.

Da una lettera, non si sa a chi, del Monteverdi, del 22 ottobre 1633, nella quale parla di un libro che intendeva fare, *Melodia, overo seconda pratica musicale*, e ciò a proposito degli attacchi avuti dall'Artusi e da altri, traggo questo passo:

« ....Vado credendo che non sarà [tal libro] discaro al mondo, posciachè ho provato in pratica che quando fui per scrivere il *pianto d'Arianna*, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitazione nè meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo di lontano con la mia debol vista quel poco che mi mostrasse; ho provato, dico, la gran fatica che sia bisogno fare in far quel poco ch'io feci d' imitazione; et perciò spero sii per non dispiacere; ma rieschi come si voglia, alla fine son per contentarmi d' essere più tosto poco lodato nel novo, che molto nel ordinario scrivere; et di questa altra parte d'ardire ne chieggio novo perdono.... ». (Cfr. Vogel, *Monteverdi*, p. 439).

(2) Cfr. qui vol. II, p. 69, e per ciò che qui si dirà va cassa la nota appostavi, come anche nell'altro mio vol. *Le origini del melodramma*, p. 82.

(3) *Della musica in Mantova* cit., p. 764-5.

(4) Ademollo, *La bell'Adriana*, pp. 64-65.

(5) Vogel, *Monteverdi*, pp. 348-49.

la cappella di Marco da Gagliano: nessuna traccia resta nei molti documenti riferiti di qualche cosa da lui fatta per questa occasione, mentre testè vedemmo ripartito il lavoro tra altri maestri. E oltre all'attestazione or ora recata della immane fatica sostenuta, queste altre righe infine che il Monteverdi scriveva il 2 dicembre di quell'anno in una eloquentissima lettera con la quale, sdegnato per il trattamento avuto in tanti anni, dichiarava voler togliere congedo dalla corte di Mantova, tolgono ogni dubbio: « Dare 200 scudi a Mes.r Marco de Galliani che si può dire che nulla fece, et a me che feci quello che feci, niente!... Il S.r Don Federico Follino mi promise per mezzo d' una sua, dimandandomi da Cremona l'anno passato a Mantoa per le fatiche delle nozze, mi promise, dico, quello che V. S. Ill.ma può vedere in questa sua che l'invio, et poi alla fine nulla è stato, o se pure ho avuto, ho avute mille e cinquecento versi da mettere in musica. » (1) E finite le feste il povero maestro se n'era fuggito a casa malato per la soverchia fatica!

Dopo il consiglio del 26 febbraio avvenne la morte della Martinelli, che scombussolò tutti i piani, come ci apprendono due lettere; la prima del 9 marzo è del segretario ducale Antonio Chieppio ad un consigliere che era appresso il Duca a Torino: «... Qui ogni cosa passa bene, da questa favola della *Arianna* in poi, nella quale la morte della Sg.ra Caterina ha posto tanto scompiglio che non so quello che ne riuscirà, e certamente questa giovane acquistò tanto nelle azioni che fece nell'ultimo di Carnevale nell'animo di tutti che, se non pianta, è stata commiserata almeno universalmente la sua morte » (2).

La seconda, del 10, è dal generale Rossi: «... Così fusse in buono stato la Commedia in musica come si è intrigati; onde Madama spedisce a Bergamo per quella donna, poichè la Fiorentina farà *Venere*... »; era questa la Caccini. La bergamasca. che ignoriamo chi fosse, non volle muoversi: ma intanto nella disperazione del momento si tentò se Virginia Andreini, in arte Florinda, che si trovava a Mantova con la compagnia dei *Fe-*

(1) Davari, *Monteverdi*, p. 21. — *L'Arianna* ha 1114 versi, e il resto son quelli del *Ballo dell'Ingrate* e del prologo della *Idropica*.

(2) Le azioni del carnevale erano state la *Dafne* e l'altra *favoletta*. — Per l'accenno nascosto nelle ultime parole cfr. Ademollo, pp. 42 sgg.

deli, che doveva recitare l'*Idropica* (1), fosse stata capace di assumersi la parte di *Arianna*. Fu una rivelazione, come scrive Antonio Costantini il 18 marzo:

«... Madama Serenissima sta travagliando alla gagliarda in procurare con ogni diligenza che si lavori e si tiri il fine a tutto per la venuta della Sposa Serenissima. S. A. si affatica in ispecie a far mettere all'ordine la commedia cantata, ed ora è disperatissima dopo la morte della povera sig.ra Caterina [Martinelli] perchè non si trovava a chi potesse adossarsi convenientemente la parte d'*Arianna*. Mandò a posta a Bergamo per vedere d'avere quella giovane ch'era stata proposta dal sig. Monteverde per una eccellente cantatrice, ma non ha voluto venire. Finalmente Iddio ha inspirato in far prova se la Florinda fosse abile in far questa parte, la quale in sei giorni l'ha benissimo a mente, e la canta con tanta grazia ed affetto che ha fatto maravigliare Madama, il signor Rinuccini e tutti i signori che l'hanno udita.... »

Anche il Rossi fin dal 14 aveva data al Duca la stessa buona notizia, gabbando la bergamasca che non aveva voluto venire: «... La *Arianna*, che per la morte della povera Caterina era morta, è ravvivata, perchè avendo volsuto questa sera Madama sentire la Florinda che ne avea imparate parte la più difficile *(sic)*, la dice di maniera che ne è restata stupita, talchè sarà mirabile; et alla gobba alla quale Madama aveva spedito apposta et non ha volsuto venire, vadia et stiasi. Alla Commedia grande questa sera si sono fornite di provare tutte le musiche et questa altra settimana marcieranno per le nuvole et non vi mancherà che viole et tromboni che pochi ne abbiamo, et dui organi che si sanno ove sono.... »

Giungeva intanto a Mantova anche il Chiabrera per sorvegliare la preparazione degli intermedi da lui già inviati, e il principe Francesco scrivendo il 21 aprile al fratello Cardinale diceva: «... al sig. Ottavio Rinuccini mille volte le fo le mie raccomandazioni, et al signor Chiabrera simile »; e il 28: « Vostra S. Ill.ma è avvolta fra le poesie essendo in compagnia del

(1) Bevilacqua E., *Giambattista Andreini e la Compagnia dei Fedeli* nel *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.na*, XXIII, pp. 119-22. — L'Ademollo, *La bell' Adriana*, pp. 71-72, confonde con Virginia la Isabella Andreini già morta dal 1604.

sig. Ottavio e del sig. Chiabrera, io non son però senza poveti *(sic)*, perchè qui si ritrova il Marino che è il più galante uomo del mondo ».

Il Marino, al sèguito del cardinale Aldobrandini, col quale doveva poi venire anche a Mantova, prese parte alle feste di Torino e compose allora il *Balletto delle Muse* (1), ma dovette prestarsi anche per le feste di Mantova; già fu accennato che il Chiabrera compose un cartello per il torneo ideato dal principe Francesco (2), e della risposta fu appunto incaricato il Marino (3).

Il principe Francesco oltre al *Trionfo dell'onore*, invenzione per il torneo, aveva anche data l'idea o l'invenzione di un altro balletto, che era stato messo in versi da Alessandro Striggio e aveva per soggetto il *Sacrificio di Ifigenia;* nel medesimo tempo il Rinuccini aveva finito il proprio *Balletto delle Ingrate,* non senza che apparisse una certa gara fra i due, che è lumeggiata dalla seguente lettera dello Striggio stesso al principe Francesco del 27 aprile: «.....Ieri si provò il balletto di V. A., si ballò assai bene, ma il S.r Conte Canossa e la S.ra Anguissola sono risentiti alquanto, onde in lor luogo fecero il Sig. Carlo Cassini e Messer Giovan Battista (4). La musica che va recitata è stata provata, ma ha bisogno di recitazione se ha da riuscire perfettamente come si desidera. Il S.r Rinuccino, a imitazione dell' invenzione di V. A., ha anch' egli aggiunte molte cose al ballo dell' *Ingrate* e fa dialogizzare *Amore* e *Venere* sopra una nuvola e cantar la Florinda, che nel ritornar che faranno le *Ingrate* all' Inferno si meschierà fra loro e parendo una di quelle che averanno ballato, canterà flebilmente detestando la cagione della loro pena, e questo tutto è stato aggiunto segretamente per timore forse che il balletto di V. A. non riuscisse più bello dell' altro. Io del tutto sono

(1) Borzelli A., *Il cavaliere G. B. Marino*, Napoli, Pierro, 1898, pp. 80 sgg.

(2) Apparve nel *Compendio delle sontuose feste* del Follino, pp. 2-4, e si legge nelle ediz. delle *Opere* di lui.

(3) È a stampa ne *La Lira. Parte terza*, Venezia, Ciotti, 1614, pp. 304-306, e ib., 1616, ecc.

(4) Il Bevilacqua nello studio testè cit., p. 121, suppone che costui sia appunto l'Andreini dei *Fedeli*.

CLAUDIO MONTEVERDE

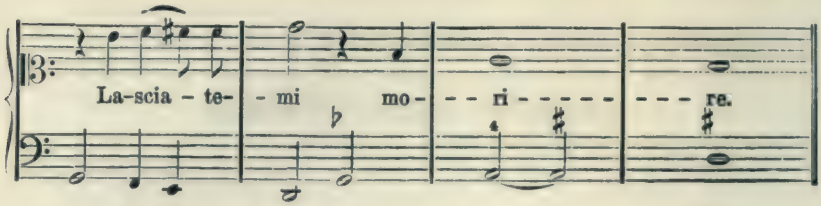
Lamento d'Arianna.

La-scia- --- te - mi mo- --ri - - re, La-scia - te -

--- mi mo- --ri - - re, e che vo- -le - te voi

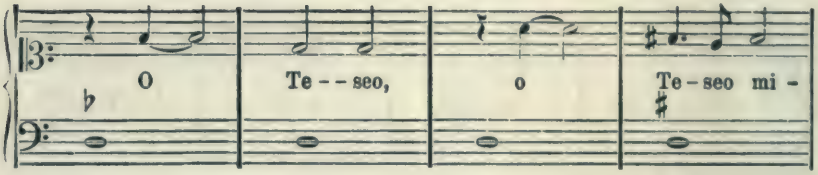
che mi con- --for - - te in co-sì du-ra sor-te in co-sì

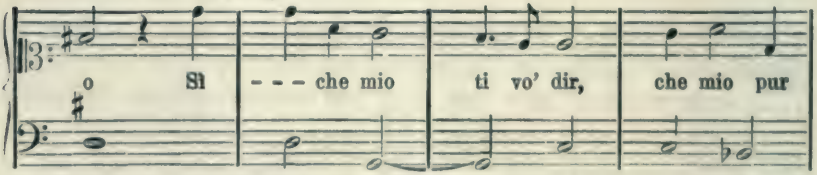
gran mar -ti - re La- --scia - - - te - -mi mo - ri - re,

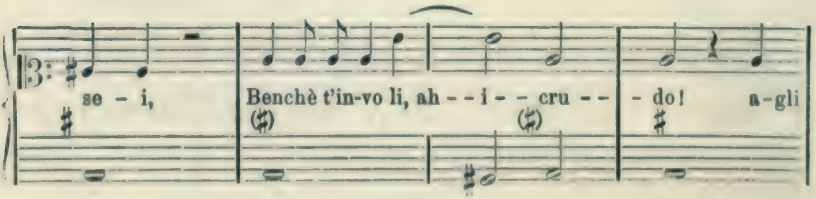


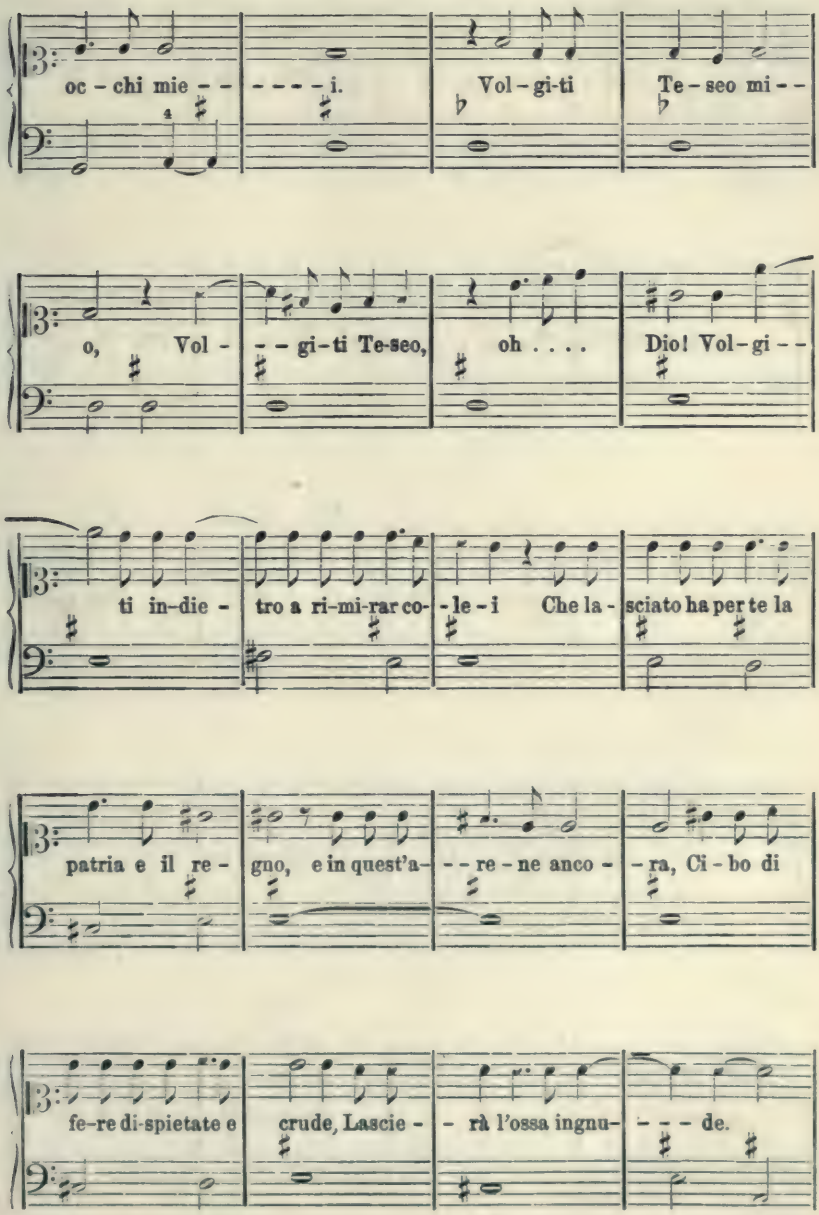
Coro:

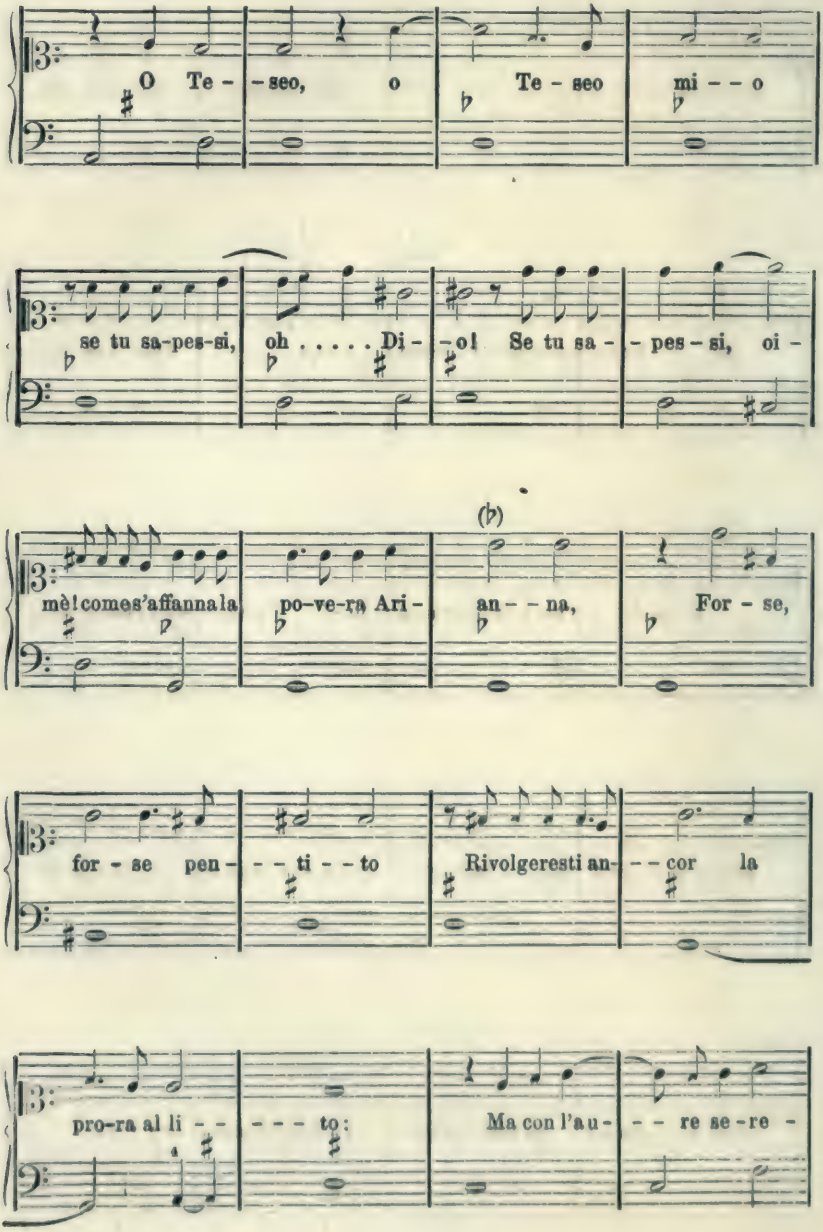
In van lingua mortale,
In van porge conforto
Dove infinito è il male.

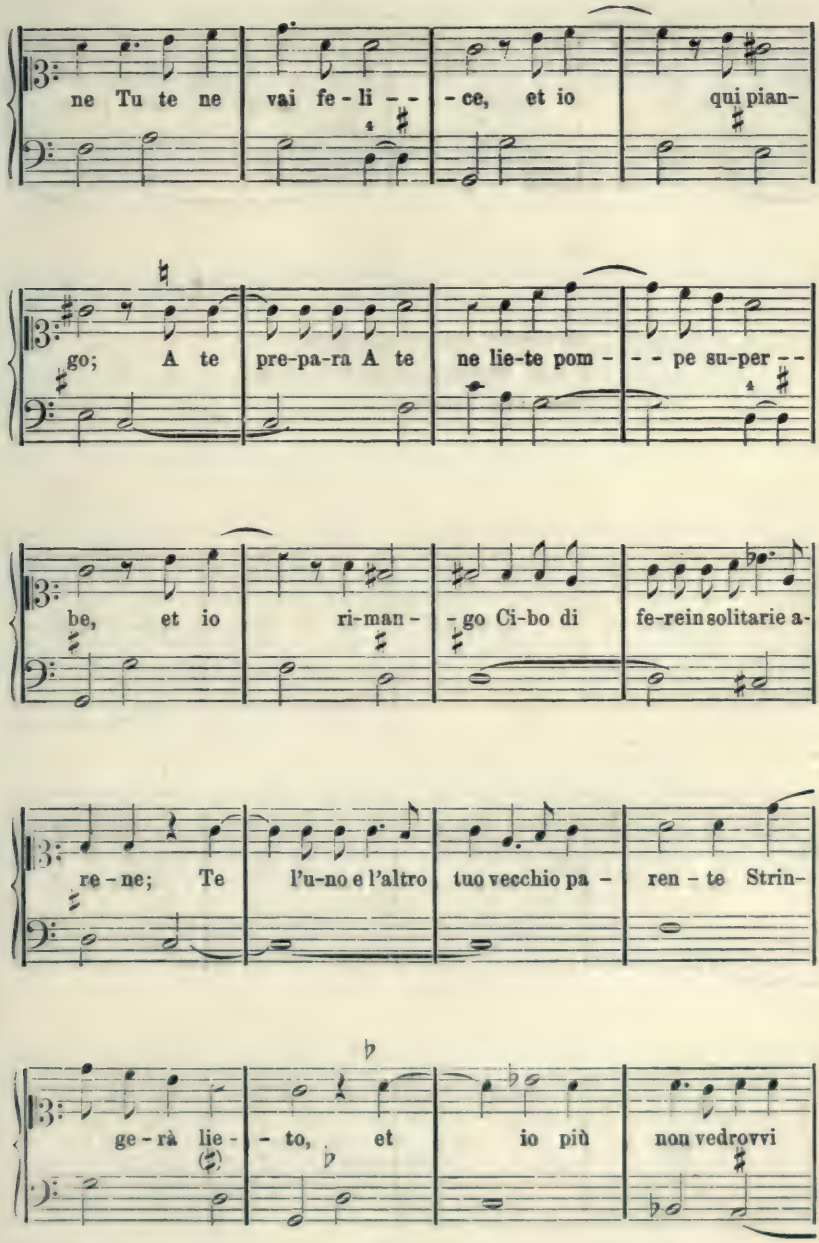


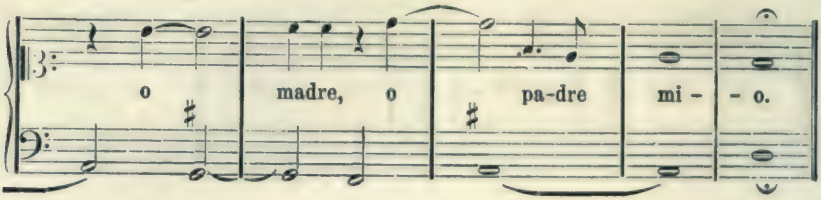





oc - chi mie - - - - - - i. Vol - gi-ti Te - seo mi - -
o, Vol - - - gi-ti Te-seo, oh . . . . Dio! Vol - gi - -
ti in-die - tro a ri-mi-rar co- - le - i Che la - sciato ha per te la
patria e il re - gno, e in quest'a- - - re - ne anco - - ra, Ci - bo di
fe-re di-spietate e crude, Lascie - - rà l'ossa ingnu- - - - de.

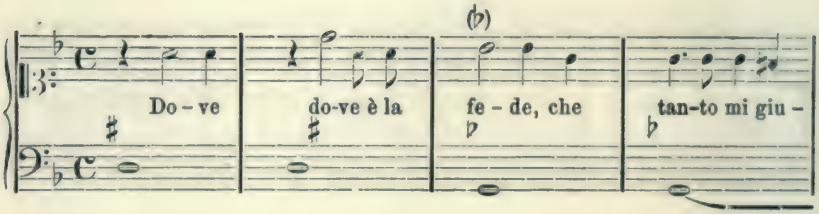

O Te - - seo, o Te - seo mi - - o
se tu sa-pes-si, oh . . . . . Di - - o! Se tu sa - - pes - si, oi -
mè! come s'affanna la po-ve-ra Ari - an - - na, For - se,
for - se pen - - - ti - - to Rivolgeresti an- - - cor la
pro-ra al li - - - - - to: Ma con l'au - - - re se - re -

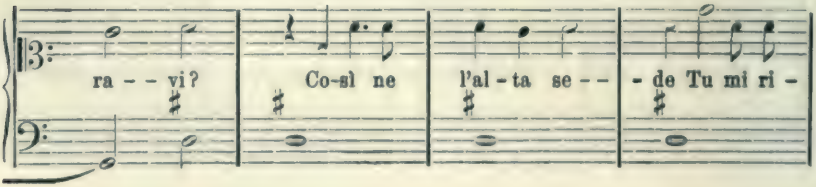

ne Tu te ne vai fe - li - - - ce, et io qui pian-
go; A te pre-pa-ra A te ne lie-te pom - - - pe su-per - -
be, et io ri-man - - go Ci-bo di fe-rein solitarie a-
re - ne; Te l'u-no e l'altro tuo vecchio pa - ren - te Strin-
ge - rà lie - - to, et io più non vedrovvi

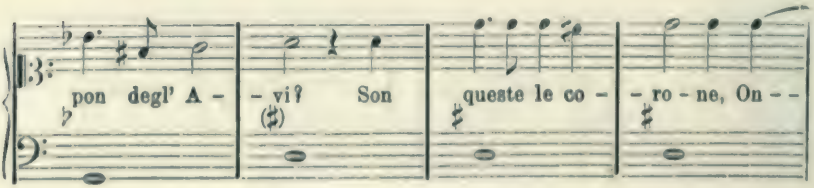


Coro:

Ahi! che 'l cor mi si spezza.
A qual misero fin correr ti veggio,
Sventurata bellezza!







de m'adorni il cri - - ne? Que-sti gli scet - tri so - -

no, Queste le gemme, e gli o - ri? La - sciarmi in abban-

do - no A fe-ra, che mi stra- - zj e mi di-vo- - - ri?

Ahi Te - - seo, ahi Te - seo mi - - o, Lascie -

rai tu mo - - - ri - - re In van pian- - gen - do,

in van gri- dan-do a - - - - i - - ta, La mi-se-

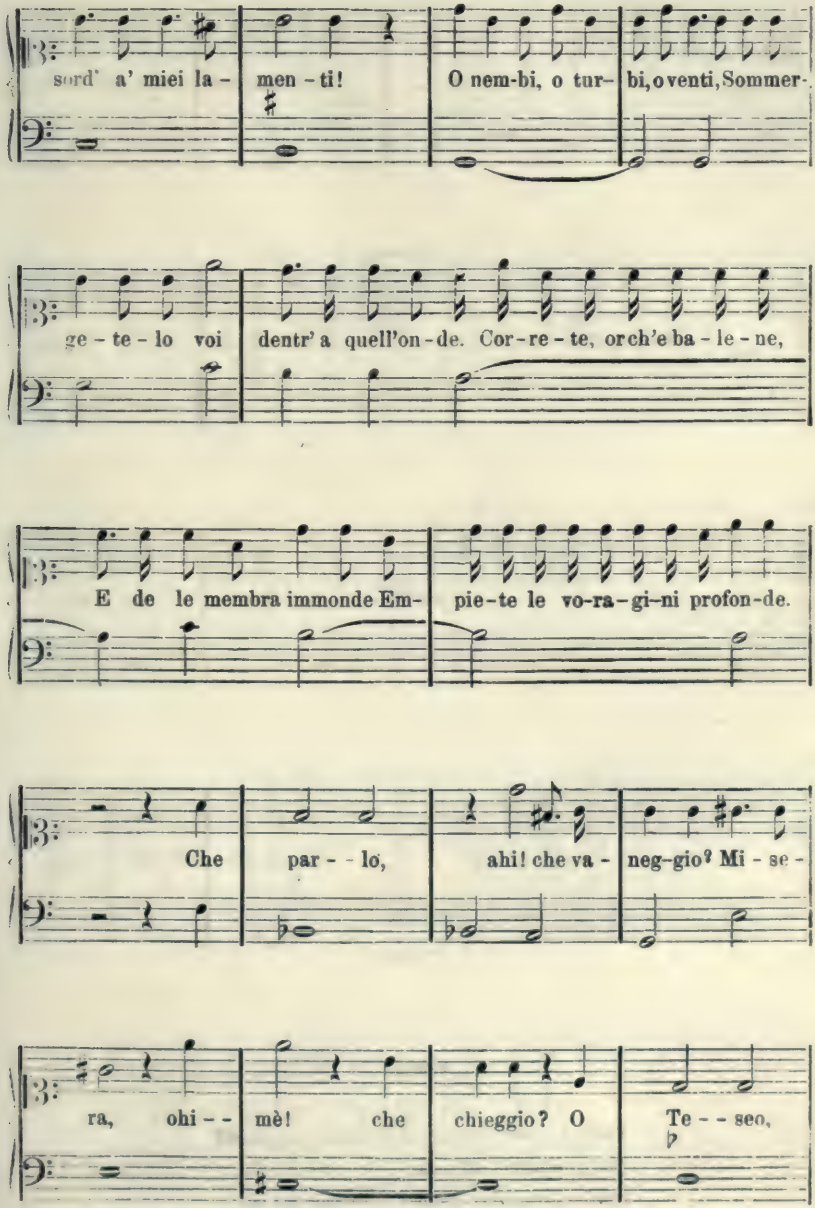
r'A - ri - - an - - na, Ch' a te fi - - - dos - - si,

e ti diè glo - ria e vi - - - - - ta?

Coro:

Vinta da l'aspro duolo
Non s'accorge la misera, ch' indarno
Vanno i preghi, e i sospir con l'aure a volo.

Ahi che non pur rispon-de! Ahi, che più d'aspe è


sord' a' miei la - men - ti! O nem-bi, o tur- bi, o venti, Sommer-
ge - te - lo voi dentr' a quell'on - de. Cor - re - te, or ch'e ba - le - ne,
E de le membra immonde Em- pie - te le vo-ra - gi-ni profon-de.
Che par - - lo, ahi! che va - neg-gio? Mi - se -
ra, ohi - - mè! che chieggio? O Te - - seo,

o Te-seo mi - - o, Non son, non son quell'i - o,

Non son quell' io che i fe - - - - - ri det-ti sciol- se; Par -

lò l'affan-no mi - o, par - - lò il do - - - - lo - - re;

Par - lò la lin - gua sì, ma non già 'l co - - re.

Coro:

Verace amor, degno ch'il mondo ammiri!
Ne le miserie estreme
Non sai chieder vendetta, e non t'adiri.

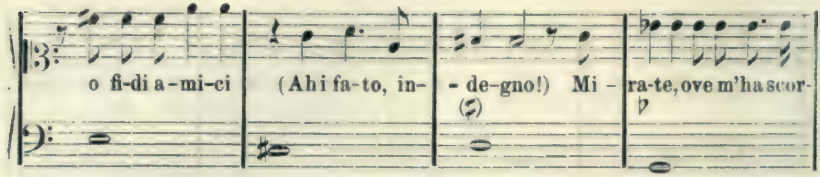
Mi - se - ra! an - - - cor do - lo - - -co a la tra-di-ta

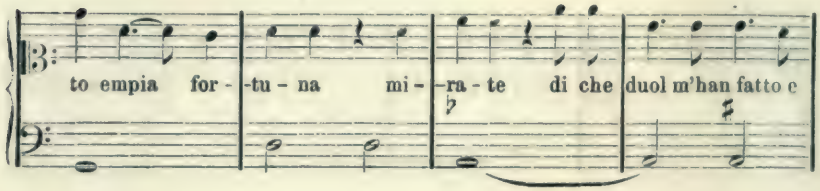
spe-me, e non si spegne fra tan - to scherno ancor

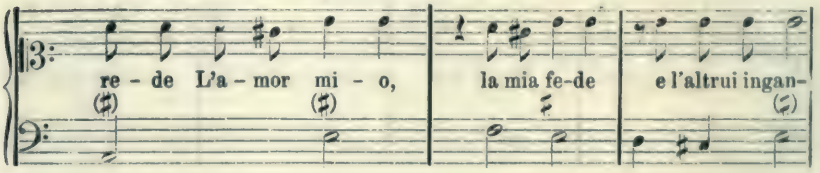
d'a-more il fo - - co? Spieghi tu, Morte, o mai le fiamme in-

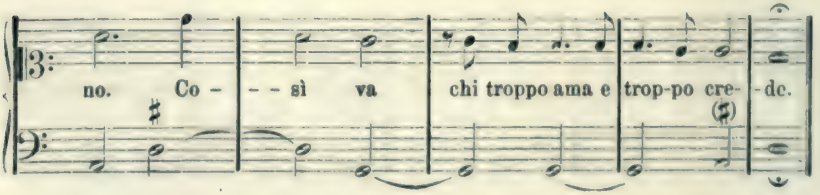
degne. O madre, o pa-dre, o de l'antico regno Su-

per - bi al-ber - ghi, ov'ebbi d'or la cu-na, O ser - - vi,



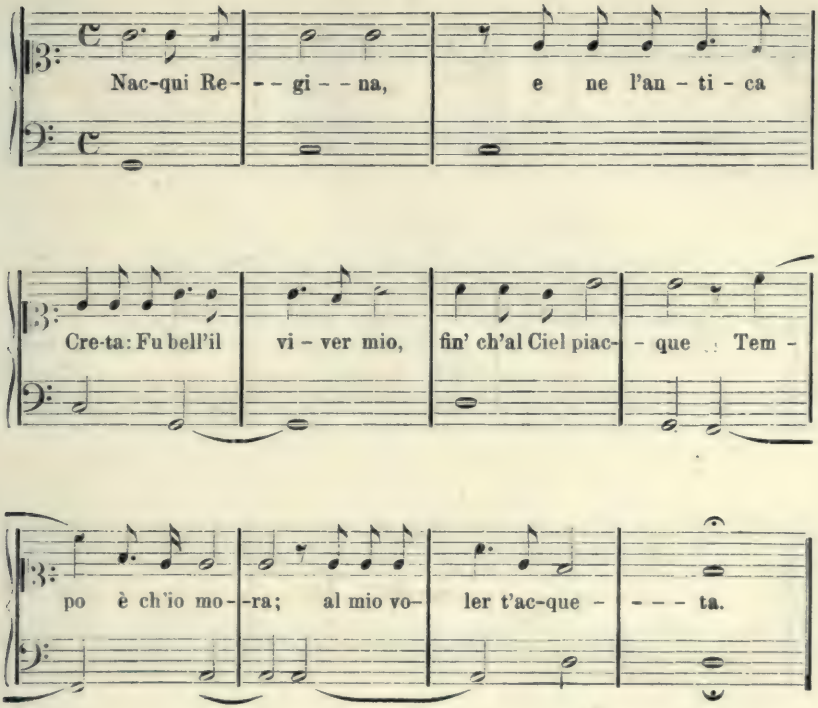






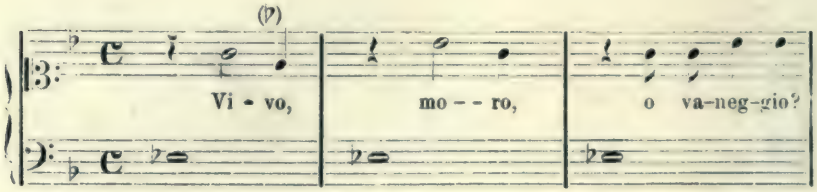
Dorilla:

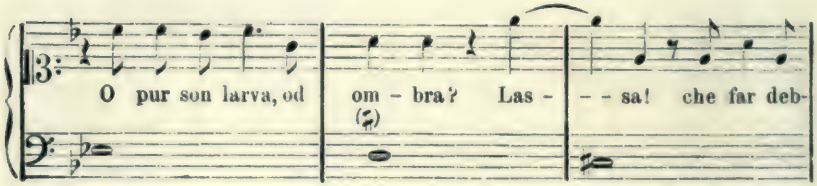
Di magnanimo cor. che morte sprezza,
Odo le voci. O figlia, o Regia figlia,
Arma contr' il destin l'animo altero;
Mira se ricovrar nel sen di morte
È di donna real degno pensiero.

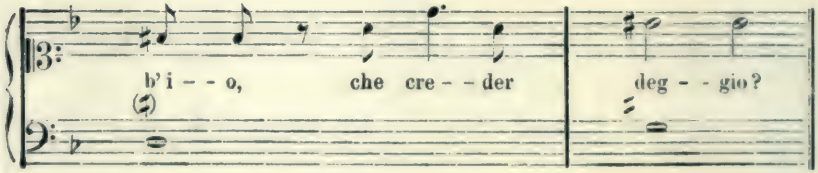


Dorilla:

Qual si raggira, e per lo ciel si sente
Confuso mormorar di voci e squille?
Odi, ch'a mille a mille
Cantan guerriere trombe;
Odi come rimbombe
Di timpani e di corni il rauco grido:
Regina, al lido, al lido
Ecco Teseo, che riede,
Ecco l'amato sposo.
Che temi omai, che tardi?
Movile incontra il piede,
Ecco lo sposo tuo: che fai, che guardi?

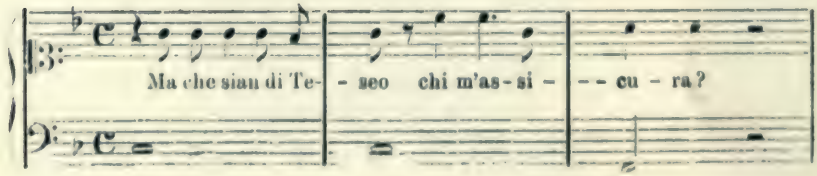






Dorilla:

Sgombra ogni tema, sgombra:
Affisati colà dond' il suon venne.
Non vedi omai, non vedi
Il porto ingombro già da mille antenne?



An - cor pen - - - - si nu-drir gli a - spri do - lo - ri,

Spe - ran - za i - - ni - qua? ah mo - ri, Non cercar

A - rian - na al - tra ven - tu - - - - - - ra.

Dorilla:

Ne l'ampio sen di morte
Ricovrar ponno ogn'or gli egri mortali,
Refugio estremo a disperata sorte;
Ma de' tuoi gravi mali
Forse non lungi è il fin: deh vienne al lido;
Non sprezzar le mie voci, alma gentile,
S'ospite pur ti fui cortese e fido.

Io son, io son con- - ten - ta; Scor

gi-mi o-ve a te pia - - - ce, Ma ch'ei mi

la - sci e spre - gi Or tor - ni, e mi rac-

col - ga è fol - - - - - - le spe - -me: Non

sì lie-ve i pen-sier can - gia - no i Re - - - - - - gi.

stato avvisato da messer Marco e ne ho certo qualche sentimento, perchè non averei voluto che l' uno e l'altro balletto desse in una istessa maniera ; poichè più tosto quando avessi avuto tempo e che fossi stato certo che il balletto del S.r Duca avesse ad essere un'invenzione di favola recitata, io sarei stato di pensiero, con l'assenso di V. A., di mutar invenzione: perchè quel che mi preme è che il balletto di V. A. ha da esser l'ultima festa che si farà. Ma in tutti i casi non mancherò di procurare di variare o nell'entrata o nel suono del ballo che sarà con canto, se bene di questo dubito che non vi sia, per essere tolta la foggia dal sig. Rinuccini, che avendolo sentito l' altro ieri me lo lodò grandemente. Et avrei per bene ancora che si lasciasse la nuvola sopra la quale s' era determinato che comparisca Diana in cima al suo tempio. quando V. A. non comandi in contrario, e che tal deità comparisse nella più nobil parte del tempio in maestà assisa per ricevere il sacrificio. Ho però conferito questo mio pensiero col sig. Prefetto, che concorre nel mio parere, per non far il medesimo che si farà nell' altro balletto, dove sopra una nuvola, come ho già detto, compariscono *Venere* et *Amore*. A gli abiti, sì del balletto come del torneo, s'attende tuttavia alla gagliarda et io non manco di sollecitare.... »

Ma nel 1620 il Monteverdi, per altra occasione, a chi lo sollecitava rispondeva: « Non son cose da fare così alla sfuggita, et lo sa l'*Arianna* che ci volsero cinque mesi di prove con molta instanza dopo finita et imparata a mente... » (1). Tuttavia dopo tutte le brighe , le cure e gli incidenti che abbiamo narrati, si arrivò ad essere pronti per l'arrivo degli sposi che fu al 24 maggio, di sabato; con loro era anche la coppia Estense e una folla di principi, di cardinali, di gentiluomini.

Le feste sono state minutamente narrate e descritte (2),

(1) Davari, *Op. cit.*, p. 66.

(2) *Compendio* | *Delle Sontuose* | *Feste* | *Fatte l'anno M. DC. VIII.* | *Nella Città di Mantova.* | *Per le reali nozze del* | *Serenissimo Prencipe* | *D. Francesco Gonzaga,* | *Con la serenissima Infante* | *Margherita di Savoia.* | [stemma] | In Mantova, | Presso Aurelio, et Lodouico Osanna Stampatori ducali. M. DC. IIX. | Con licenza dei Superiori; 8º, pp. 150.— Precede una dedicatoria in data di Mantova 1º luglio 1608 di Federico Follino che ne è l'autore. Ve n'è una ristampa Ferrara, Francesco Suzzi, 1624 che non ho potuto vedere. — Ecco un breve sommario dell'importantissimo opuscolo : p. 1 introduzione —

e quelle parti che riguardano le rappresentazioni dell'*Arianna*, degli intermedi del Chiabrera per l'*Idropica*, e dei due balletti, quello delle *Ingrate* e quello d'*Ifigenia*, sono insieme coi rispettivi testi riprodotte nel secondo e nel terzo volume di questa raccolta. Tuttavia meritano di essere conosciute le notizie che delle feste inviava a Modena il residente estense, come quelle che rispecchiano l' impressione immediata (1). La prima è del 29 maggio, giorno successivo alla rappresentazione dell'*Arianna*:

« Il Ser.mo S.r Principe è ito a visitar la Ser.ma Signora Duchessa di Ferrara (2) questa mattina...; poi tornato in castello... sentì messa, et tutti i Principi sposi desinarono et quei di Savoia in una galeria contigua alle camare del S.r Principe nostro; desinato, comparvero i comici ordinarii, che fecero una

p. 2-4 cartello del Chiabrera per il torneo — p. 4-20 descrizione dell'ingresso e sposalizio della principessa (24-25 maggio).—p. 20-26 cerimonie per l' istituzione del nuovo ordine del Redentore (25 maggio). — p. 26-29 feste religiose, cerimonie, passeggio pubblico (26-27 maggio) — p. 29-65 rappresentazione dell'*Arianna* e testo di essa (28 maggio) — p. 65 caccia e recita di commedia dei comici Fedeli (29 maggio)—p. 67-72 gito (30 maggio) festa sul lago (31 maggio) ballo a corte (1° giugno) — p. 72-99 rappresentazione dell' *Idropica;* son riferiti gl'intermedi del Chiabrera (2 giugno); — pp. 99-124 descrizione del grande torneo (3 giugno) — p. 124-34 descrizione del *Balletto delle Ingrate* (4 giugno) — pp. 134-42 descrizione della giostra; pp. 142-49 descrizione del *Balletto d'Ifigenia* (5 giugno), e fine.

Altra narrazione delle feste così di Torino come di Mantova è nel rarissimo opuscolo: *Il passaggio* | *per Italia*, | *con la dimora di Parma* | *del Sig. Cavaliere* | FEDERICO ZUCCARO. | *Dove si narrano fra molte altre cose le feste, e trionfi* | *Regij fatti in Mantua da quella Altezza* | *per le nozze del Serenissimo Principe Francesco* | *Gonzaga suo figliuolo con la Serenissima* | *Infante Margherita di Savoia.* | *Aggiontoui una copiosa narratione di varie cose trascorse, vedute, e fatte nel suo diporto per Venetia, Mantoa, Milano* | *Pavia, Turino et altre parti del Piamonte.* | In Bologna. | Appresso Bartolomeo Cocchi, al Pozzo rosso. | M.DC.VIII. | Con licenzia de' Superiori. | Ad instanza di Simone Perlasca; 4° picc., pp. 54. — Per la sua rarità fu riprodotto di recente: *Il Passaggio* | *Per l' Italia* | *Con la dimora di Parma* | *Del Sig. Cavaliere* | FEDERICO ZUCCARO | *Nuovamente edito a cura e con prefazione* | *di* | VINCENZO LANCIARINI | *a spese dei professori accademici di S. Luca.* | Roma | Tipografia delle Mantellate | 1893; 4°, pp. 100.

(1) R. Arch. di Stato in Modena; Cancell. Ducale. — L'ambasciatore veneto, Francesco Morosini, scriveva il 28 maggio: « ....Oggi solamente si cominciano le feste che principiano da una commedia in musica che si canterà questa sera.... » (R. Arch. di Stato di Venezia; Dispacci da Mantova 1608; f. 1). — Le ricerche a proposito di queste feste eseguite altresì negli Archivi di Firenze e di Milano sono state infruttuose, ma anche Venezia null'altro ha dato di notevole.

(2) Il principe è Alfonso d'Este, che con la sposa Isabella si era trattenuto alle feste; la Duchessa di Ferrara è Margherita Gonzaga, che dopo la morte di Alfonso II e la perdita di Ferrara nel 1597 si era ritirata in patria.

breve commedia; dopo S. A. andò a visitar la Ser.ma Sig.ra Duchessa di Mantova.... Si fece poi la Commedia in musica che si cominciò prima dell' avemaria et durò sino alle tre ore di notte, et tutti i recitanti ben vestiti fecero la loro parte molto bene, ma meglio di tutti Arianna comediante : et fu la favola d'Arianna et Theseo, che nel suo lamento in musica accompagnato da viole et violini fece piangere molti la sua disgrazia (1); v'era un Raso , musico . che cantò divinamente ; ma passò la parte Arianna, et gl'eunuchi et altri parvero niente.

Venne una nuvola dal cielo con Giove che benedì le nozze d'Arianna et di Bacco, nè si mutò la siena *(sic)*, et era tutta di monti, scogli et arena.... Per andar alla Comedia S. A. volse il rolo delle nostre genti, et non diede bollini se non per i gentiluomeni et servitori principali, et io ne feci la dispensa anco a molt'altri di Modena, Reggio, Carpi et Finale, ch'il S.r Principe lo commandò. Furono spettatori i Ser.mi Principi tutti di Savoia, Modena et Mantoa , il Sig.r Don Antonio Medici , S.r

(1) Virginia Andreini per questo lamento fece tale impressione al Marino, che fu da lui messa a pari con Adriana Basile, la più famosa cantante del secolo, quando, volendo dipingere la forza irresistibile della Lusinga personificata, cui fa sciogliere la voce incantatrice in note più che angeliche, continua per paragone *(Adone*, VIII, 68) :

Tal forse intenerir col dolce canto
Suol la bella Adriana i duri affetti,
E con la voce e con la vista intanto
Gir per due strade a saettare i petti;
E in tal guisa Florinda udisti, o Manto,
Là ne' teatri de' tuoi regi tetti
D'Arianna spiegar gli aspri martiri
E trar da mille cor mille sospiri.

E il Rinuccini ricorda « l'ammirabil pianto — Lasciatemi morire » *(Poesie*, cit. p. 176); e S. Bonini dice che in Firenze « non è stata casa, la quale, avendo cimbali e tiorbe in casa, non avesse il lamento » dell'*Arianna*, che G. B. Doni chiama « forse la più bella composizione che sia stata fatta a' tempi nostri in questo genere », e altrove « bellissima aria, veramente la gioia delle sue composizioni »; (SOLERTI, *Le origini* cit., p. 139 e p. 213). E per fortuna, di tutto lo spartito che è perduto, rimase appunto questo lamento, che il Monteverdi (ahimè) pubblicò dapprima, ma solo in parte, ridotto a 5 voci nel suo *Sesto libro di Madrigali*, Venezia 1614. Nella sua vera struttura, a voce sola, ma senza nome dell' autore, apparve ne la raccolta *Il maggio fiorito: arie sonetti e madrigali a 1. 2. 3. de diversi autori. Posta in luce da* Gio. Batt. Rocchiani, Orvietano ecc. In Orvieto per M. A. Fei e R. Rulli, 1642. Il Monteverdi a sua volta lo pubblicò, ma adattato ai *Lamento della Madonna* (Jam moriar fili mi) nella *Selva morale e spirituale,* Venetia 1640. Esso fu più volte riprodotto; ma il Vogel lo trovò intero in un manoscritto della Nazionale di Firenze (cfr. qui vol. II, p. XI, nº. 5) e lo pubblicò nel suo studio cit. *(Monteverdi*, p. 352) d'onde credetti opportuno qui riprodurlo.

Card.le Pio, Ambasciatore di Venezia, di Gratz, di Lorena, dell'Arciduca Mattias et altri, et dame dugento venticinque tutte ben ad ordine. La sala era grande, ma per mio giudizio non ci capirono più di 4000 persone; non successe male alcuno, se non che all'entrare era una gran confusione.... Nella comedia sudetta si ballò un pezzo da comici vestiti da soldati, ch'erano con Bacco loro re che sposò Arianna, et erano sedici ballarini eccellenti, che fecero balletti in capriole quasi sempre, cosa molto bella da vedere.... »

Il giorno successivo 30 maggio le notizie erano di poco interesse: « Sono iti questa mane a desinare a Poggio Reale i Ser.mi di Savoia con le Infanti, Ser.mi di Modena et di Mantova senza il S.r Duca...; dopo pranzo si sono fatti condurre alla Levata... et di là si sono fatti portar in seggetta a Porto... et quivi hanno i Comici [Fedeli] recitato una pastorale che ha durato sin alle 22 ore... » (1).

Il 31 ebbe luogo la grande festa sul lago con l' attacco e l'incendio di un castello pieno di fuochi artificiali, ciò che a noi non interessa (2); la domenica 1° giugno piovve e però le notizie sono limitate nella lettera del 2 giugno: «... ieri sera (i Principi) sin ad un'ora e mezzo di notte udirono una Comedia di questi Comici, et fecero poi una festa che durò sin ad ora di cena... », cioè un ballo.

Il lunedì 2 ebbe luogo la recita dell' *Idropica*, come s' è detto, con gli intermedi del Chiabrera musicati, e il 3 l'inviato estense così ne dava notizia: « La barriera non si fece altrimenti ieri di sera..., ma in quel cambio fecero la comedia grande, alla quale andarono tutti quei dell'altra.... Alle 22 si diede principio et fu finita alle cinqu' ore; fu bella la comedia del Cav.re Guirini, assai piena di motti et sentenze, ma recitata da persone

(1) Lo stesso giorno 2 un altro agente riassumeva pure le notizie: « ...La ricreazione di giovedì [29] fu la caccia de' cingiari fuori di questa città cinque miglia. Venerdì [30] si desinò pur anche fuori al Poggio Reale, et viddero dopo pranzo il Palazzo di Madama et un altro casino di S. A.. Sabato [31] ritornarono al Parco et alla Fonte luogo fabbricato novellamente dal S.re Duca; ebbero il desinare con una pastorale doppo recitata da Comici ordinari in un boschetto assai delizioso.... »

(2) V'è del resto una *Breve | Descrittione | Della Battaglia | navale, | et del Castello de Fochi | Trionfali, | Fatti il dì 31 di Maggio 1608. | Sul lago di Mantova, nelle | gloriosissime Nozze del Serenissa. Principe di Mantova, | et di Monferrato, con la Serenissima Infante | D. Margarita di Savoia.* | [impresa] | In Mantova. Per gli Heredi di Francesco Osanna Stampator | Ducale 1608. Con licentia dei Superiori; 4°, pp. 16.

per lo più parte sgarbate. et era così grassa che faceva arrossire; dirò questa per la minima: una donna cercava con le mani nelle calcie ad un giovane una radice da far guarire la sua malattia, et altre cose simili. Gli intermedi furono singolari, maestrevoli et di grande spesa, stupore et ingegno: poichè si vidde mutar otto volte tutta la siena: si vidde Eolo con i quattro venti soffiar nel mare, turbarsi et ondeggiar il mare visibilmente con nuova invenzione, rasserenarsi poi. Fecero una notte con luna et stelle; sorse l'aurora et così bene che pareva verissima; tonò, balenò et tempestò confetti, et vennero fulmini dal cielo, poi comparve sant' Ermo et si rasserenò. Si viddero i sette cieli et sovra d' essi il moto perpetuo, et tante nubi così ben fatte al naturale con uomeni per Dei, che fu cosa stupenda. et in tutti gl'intermedii cantavano in musica i Dei accompagnati da diverse sorti di suoni. Si vidde Imeneo con suoi seguaci ch'augurarono felicissime le nozze, et poi una moresca con targa et palla 12, con frezza et arco 12, con dardi 12, et ultimamente con facelle 12, che uniti et separati fecero balletti straordinari, che riuscirono belli, et tutti diversamente secondo la squadra superbamente vestiti, come fu ciascuno della commedia et intermedi. Passò benissimo la cosa, ma de' sapere S. A. che spesa fu. I spettatori potero essere da cinque mila.... »

Come la lettera rivela, la cosa più importante furono gli intermedi, e dello stesso parere, senza scandolezzarsi per la commedia, sembra che fosse il principe Alfonso, che lo stesso giorno 3 scriveva al fratello Alessandro cardinale: « Ieri si recitò l'*Idropica* del cav.re Guarini, che fu soggetto assai dilettevole. Ma più stupendi furono li cinque intermedi composti dal Chiabrera, cioè il Ratto di Proserpina, la Favola di Europa, la Tempesta in mare cagionata da Eolo ad istanza della dea Giunone: una notte, cui succedette l'Aurora e poscia il giorno; le Nozze d'Alciide et un cielo aperto nel fine con i movimenti delle sfere fin al firmamento. In somma le macchine et le musiche diedero inenarrabile diletto et quattro balletti nella partenza suggellarono tutto il gusto. Oggi si farà il torneo a piedi et van dicendo che per questa settimana bisognerà trattenersi qui. Ch'è quanto mi occorre dare a V. S. Ill.ma.... »

Lasciamo il torneo del 3 e sentiamo relazione del *Balletto delle Ingrate* che si fece il 4: «... Fecero i balletti dopo essere

state tutte queste Altezze a visitarlo (1)... i quali riuscirono belli. Prima si fece una gran festa ordinaria con passi e mezzo e gaiarde con piantoni (2); poi nella siena della commedia grande si vidde l' Inferno abbrugiare, et d' indi uscì Plutone: ma prima comparve Venere et Cupido che cantarono molti versi et con Plutone fecero una siena in canto, sì che conclusero che l'anime che per essere state le donne ingrate in vita venissero per un poco a riveddere il mondo; onde n'uscirono otto dame et otto cavaglieri vestiti tutti da donna et anima dannata all'inferno, con maschere pallide; et discese dal palco fecero un balletto nella sala dov'era la festa, ch'è la medesima della comedia; il che fatto, Plutone le tornò all'inferno, et nell' andar molt'anime in musica gridavano: O Dio! Prendete pietà donne et donzeli, *(sic)* et fu finita la festa a tre ore che cominciò all'ave maria. »

Qui ci lasciano i documenti estensi e non s' è trovata la relazione della giostra e del *Balletto d'Ifigenia* del giorno 5, nè altro per i giorni seguenti fino all'8, quando i varî principi partirono (3); ma ne sappiamo abbastanza per apprezzare quanto Iacopo Peri scriveva al cardinale Ferdinando:

« Alla tornata di questi signori intesi con allegrezza grande le nove delle loro felicissime feste riuscite tutte ammirabilmente e con tanta pompa che non sanno ancor saziarsi di commendarle, sì come fanno delle gran carezze et onori ricevuti

(1) Il principe Alfonso febbricitante, che se l'era spassata il giorno innanzi con « una commedia fattagli in camera », e così fece quel giorno 4.

(2) Sono notissime le denominazioni di questi balli.

(3) Nessuna notizia si ha di feste fatte a Modena per l'arrivo della coppia estense; anzi da questa lettera dal 16 luglio pare escluso che se ne facessero: « Si son ricevute le lettere del Ferrari di 17 di maggio e di 7 del passato, alle quali ordina S. A. che si risponda che, quanto alle nozze della Infante, non si son fatte solenni come a Mantova, perchè non s'è havuto tempo, là dove quel principe tre anni sono havea dato principio. Fece nondimeno l'entrata la Infante assai honorevole e si videro molti soldati a piè et a cavallo che fecero bellissima vista e piacquero infinitamente al fratello dell'Infante et a tutti i cavalieri che l'accompagnavano. I donativi sono stati fatti a Turino e per lo maggior con molta liberalità, ed il principe ha data di sè tale soddisfattione alla Corte del S.r Duca di Savoia et a tutto quel popolo, ch'è stata una maraviglia.... » (R. Archivio di Stato in Modena; Cancelleria Ducale; Carteggio di Ambasciatori e Agenti Estensi in Spagna; Minuta di lettera a Giacomo Ferrari, 16 luglio 1608). — Ci rimane soltanto un *Balletto* di Fulvio Testi, che ho riprodotto nel vol. III per compiere tutto ciò che riguarda queste feste.

che più non si può dire, et io come suo devotissimo servitore gli detti el buon pro; ma avendo circa otto giorni sono ricevuta una di V. S. Ill.ma e R.ma e per quella non mi avendo detto niente, ho creduto sia mal capitata. Io però vengo di nuovo con questa a rallegrarmi, e ringraziarla infinitamente di tanto onore ch'ella mi ha fatto trattando di me in tale occasione, con tanta mia reputazione, e di più fatto versi bellissimi in mia lode, ch'io non so altro che mi dire, se non che terrò memoria eterna de' favori di grazie che del continuo mi fa.... Di Firenze li 28 luglio 1608» (1).

E il Rinuccini ancora due anni dopo, il 24 giugno 1610, poteva dire allo stesso Cardinale: « La fama delle feste fatte in Mantova è grandissima, e certo con ragione quanto più ci penso. »

---

(1) Ademollo, *Op. cit.*, p. 64-5. — S'ignora a che proposito il Cardinale trovasse da lodare il Peri e di comporre versi per lui.

X.

Le feste di Firenze nel 1608.

Già s'è veduto come dall'agosto 1607 la corte Medicea avesse impegnati per le feste che meditavasi di fare in occasione delle nozze del principe ereditario Cosimo, il *Giudizio di Paride* del Buonarroti e una *Veglia* del Cini.

Ma nè l'una nè l'altra, si noti, erano lo spettacolo che potesse gareggiare con quelli di Mantova, come era nelle intenzioni dei Medici; nè l'una nè l'altra erano lo spettacolo in musica cui par difficile che Firenze volesse rinunciare avendone avuto fino allora quasi il vanto esclusivo; chè la prima è una pastorale, la quale fu soltanto adorna di intermedi musicali, l'altra una veglia da intromettersi durante una festa da ballo.

Qualche altra cosa doveva essere ideata, e ne fa fede esplicita una lettera del granduca Ferdinando al Duca Vincenzo del 4 dicembre, con la quale gli negava l'invio di alcuni cantanti richiesti per le rappresentazioni mantovane: « Non è possibile che V. A. resti servita nel potersi servire del Brandino nè di Fabio castrato nell'occasione delle nozze del Sig. Principe suo figliuolo, perchè ancor io, vicino a simil bisogno, et avendo già più giorni considerato che i miei musici non potevano bastare *per tre commedie da farsi,* ricercai il sig. Cardinale Montalto che volesse accomodarmi de' suoi, et avutane la parola, bisognò subito mandare loro le parti perchè cominciassero a studiarle et impararle, siccome intanto fanno qui i miei, i quali però non possono punto assentarsi, et tanto meno che stanno di maniera disposte le cose, che pochissima differenza di tempo ci potrebbe correre dalla celebrazione delle nostre nozze a coteste di V. A... » (1).

(1) Anche la Duchessa di Mantova, Leonora dei Medici, pregò allo stesso fine il granduca suo zio, e ne ebbe eguale negativa: « ....La richiesta di V. A. mi ha rinnovato il dispiacere causatomi dall'altra simile fattami dal sig. Duca, poichè anche a questa sono costretto a rispondere con la medesima negativa. Le donne di Giulio Romano bisognerebbe che fossino altrettante, et non basterebbe per quello che s'è disegnato, et si è anche in certo modo cominciato a mettere in esecuzione, poichè già più giorni si dette principio a provare le parti, che a quest'ora son mezze imparate.... » Vedemmo però che poi furono conceduti il Brandino e la Settimia in seguito all'intromissione del Rinuccini.

Ma quali erano dunque *le tre commedie* da farsi? Quale lo spettacolo principale, l'opera in musica?

Marco da Gagliano ci mette sulle tracce con una lettera del 21 luglio al cardinale Ferdinando Gonzaga, che era stato eletto protettore dell'Accademia degli Elevati:

« Gli Accademici con ogni reverenza ringraziano V. S. Ill.ma della memoria che tiene di loro suoi servitori e si offeriscono prontissimi a obbedire ogni suo cenno.

Si è trattato di far commedia in queste nozze, e fra molti discorsi questo si è stato approvato comunemente: che avendo nell'Accademia il S.r Ottavio Rinuccini, sia bene far fare la poesia a lui, dandoli in nota i suggetti che si possono impiegare e secondo quelli faccia le parte, concludendo in questa maniera poter riuscire qualche cosa di buono; onde io non ò volsuto cimentare l'opera di V. S. Ill.ma non avendo autorità di dichiarare la sua intenzione, che io quando questo avessi fatto non avrebbono replicato cosa alcuna, anzi ne sarebbono restati favoriti. Se a V. S. Ill.ma paresse che io ne ragionassi, ne avvisi, ch'io farò il tutto con quella maggior destrezza che sarà possibile, se ben conosco non poter fare cosa alcuna se non dechiaro esser sua intenzione il far la sua favola, la qual cosa a me non pare conveniente.... »

Troppe vanità erano da soddisfare, troppe gelosie erano in ballo per quelle feste! Già vedemmo l'animo del Buonarroti e del Cini contrari al Rinuccini, ed ora non mancava altro che ci si mettesse di mezzo il Cardinale, concorrente anch'egli alla immortalità con un melodramma (1).

L'esistenza di malumore ci è subito svelata da un'altra lettera del Gagliano allo stesso Cardinale del 29 luglio: « ... Si assicuri che l'Accademia degli Elevati, servitori di V. S. Ill.ma, non temerà d'avversità nessuna mentre avrà la protezione sua, quale si spera non abbia mai per tempo alcuno a mancare, e potrà essere che resti per opere da altra Accademia meglio

(1) È curioso però che nulla ci resti di lui quando, oltre ai balletti, almeno di quattro libretti abbiamo memoria: quello fatto a Pisa nel 1606, cui accennai; questo del 1608; uno del 1615 che voleva far musicare dal Monteverdi (Davari, *Op. cit.*, p. 32); e un *Endimione* del 1617 (ib., p. 36).

servita, non per prontezza e divozion d'animo, ben sapendo quanto sia il desiderio di servirla ne gli animi degli accademici Elevati.... »

Ma la vittoria degli oppositori è confessata dal Gagliano il 5 agosto: «... La commedia non si farà, per quanto scorgo, già che il tempo è breve e ci sono molte altre difficoltà, quale per non l'infastidire taccio.... » È anche facile immaginare in quale posizione delicata si trovasse il povero maestro che era in mezzo alle ire degli accademici e non poteva disgustare il suo alto protettore, fisso nella sua favola; e però il 30 settembre tornava a confermargli che l'Accademia nulla avrebbe fatto:

« Ho sentito grandissimo gusto che V. S. Ill.ma faccia una favola, assicurandomi che sia per essere cosa rarissima, sperando non si abbia a sdegnare che le mie note sieno da quella onorate. L'Accademia non fa cosa alcuna per molti degni rispetti; si assicuri V. S. Ill.ma che non terminerà cosa alcuna senza la volontà sua.

La donna dell'Ill.mo Card.le Montalto è cosa rarissima, e se non fossi che la Sig.ra Vittoria la supera di bontà di voce, direi assolutamente che ella fosse più singulare (1). Io non ho mai desiderato altro che servir V. S. Ill.ma, e se alcuna volta ho fatto in ciò resistenza, è proceduto per difetto dagli obblighi gravi che mi trovo; ma fatto le nozze starò all'ordine per eseguir tutto quello che da V. S. Ill.ma mi verrà accennato, con che umilmente le bacio la veste pregando il N. S. D. che gli conceda il colmo d'ogni felicità. » (2)

(1) La donna del Card.le Montalto, Ippolita napoletana, è ricordata con lode dal Giustiniani e dal Della Valle (cfr. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., p. 110 e p. 164); di entrambe parla in più luoghi l'Ademollo, *La bell' Adriana*, v. indice). — Per l'Archilei v. anche qui addietro p. 51; essa era venuta a Firenze fino dal 1584 — All'Ippolita si riferiscono certamente quelle parole monche di una lettera del Rinuccini del 2 agosto 1608 di cui la carta è strappata:

« .... Dico del miglior senno . . . . . .
« che noi non siamo . . . . . .
« cantare, non cantando . . . . . .
« Roma, fra quali quella *[donna napoletana del sig. card.]*
« di Montalto riesce cosa . . . . . .
« meraviglia e passa tutto tutto e di gran lunga;
« così dicono gl'intendenti. Io ancora non l'ho udita. »

(Civita, *O. Rinuccini*, Mantova, 1900, pp. 193-94).

(2) E aveva ragione il Da Gagliano di tener di conto il Cardinale, alla cui interces-

Aveva il Rinuccini corrisposto al primo desiderio della maggioranza degli accademici a lui devoti? Io credo di sì, quantunque nelle lettere scambiate nel corso dell'estate col Cardinale non ve ne sia alcun cenno, mentre però non vi mancano allusioni a invidiosi e maligni (1). Soltanto nella prima del 20 giugno è detto: « A settembre avremo le nozze; non posso dirle in quanto al sospetto se non l'istesso, e se io avessi e dire direi che il dubbio diverrà certezza. » Parole enigmatiche, ma che certo si ricollegano a discorsi fatti poco prima a Mantova col Cardinale in ordine alle feste di Firenze e alle manovre degli emuli. Ed è notevole anche la serenità forse ostentata di quella del 2 settembre: « ... Qui si prova a furia varie musiche; partì il sig. Paolo Orsini; a' dieci d'ottobre saremo nel fervore delle feste, nel qual tempo dovrà essere qui V. S. Ill.ma. Di noi non ho che dirle... » (2).

Io credo, ho detto, che il Rinuccini pensasse, insieme con gli allori di Mantova, a cogliere anche quelli di Firenze, e che per questa occasione preparasse il *Narciso*. Infatti il prologo, finora inedito, vi è fatto da Giulio Caccini, il quale, dopo aver accennato alla sua nascita e alla sua vita musicale, ricorda i propri trionfi a Firenze con il *Rapimento di Cefalo* (3), con l'*Euridice* e con la *Dafne:*

Colme d'alto stupor le scene aurate
De la bell'alba allor le voci udiro,
Allor gli abissi al gran cantor s'apriro
E pianse Apollo su le fronde amate.

sione ricorse poco dopo per avere la successione di Luca Bati come maestro di cappella a S. Lorenzo (cfr. Vogel, *Gagliano*, lett. 21 ottobre e 25 novembre); ma tutto ciò portò a non so quale malinteso, in cui fu implicato il Rinuccini (cfr. ib., doc. 17-18-19, lettere 16 e 30 dicembre; e Civita, pp. 142-3 e 195-7).

(1) Sono le lettere dal 20 giugno, 5 luglio, 14 luglio, 2 agosto edite dall'Ademollo, *Op. cit.*, pp. 66-69, e l'ultima della Civita testè citata. È vero che le malignità riguardano un'amica che il Rinuccini teneva in casa per incarico del Cardinale e faceva addestrare nel canto, e però i maligni non avevano tutti i torti; ma qua e là si capisce che vi erano anche altre ragioni.

(2) Ademollo, p. 60-61. — Pochi giorni dopo, il 16 settembre, il Rinuccini invitava il Cardinale, che aveva espresso il desiderio di assistere alle feste in incognito, ad accettare l'ospitalità in casa sua (cfr. Civita, p. 194-95), e anche l'altra del 22 ottobre (p. 197-8), ma che dubito debba essere del settembre, perchè al 22 ottobre si era già nel mezzo delle feste stesse. — Cfr. anche A. Neri, *Gabriello Chiabrera e la corte di Mantova* nel *Giorn. Stor. d. Lett. Italiana*, vii, p. 322.

(3) Intendo così l'accenno all'*Alba* della quartina che segue, quantunque sia un po' ostico veder chiamata *Alba*, l'*Aurora* del *Rapimento*.

Per gioia tua, benchè dagli anni stanco,
O sostegno e splendor d'Arno e Loreno,
Note più care ancor trarrò dal seno
Cigno canoro più, quanto più bianco (1).

Il rivolgersi che fa il Caccini allo « splendore d' Arno e Lorena », cioè alla granduchessa Cristina di Lorena, dimostra che questa era ancora sul trono, e ciò mette la composizione del prologo prima del febbraio 1609, quando morì Ferdinando I, cui succedettero Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria, per le nozze dei quali appunto si preparavano le feste del 1608. Ma v'è di più: la prima di queste due strofe è pure tale e quale in un altro prologo in persona de *La Musica,* anch' esso finora inedito, per una rappresentazione della *Dafne* fatta nel febbraio 1611, ma il secondo verso vi ha anche questa variante, possibile solo dopo il 1608:

Le meste voci d'Arianna udiro,

e con ciò il Rinuccini veniva a comprendere tutte tre le proprie opere (2). Ora è evidente che egli non avrebbe ripetuto non solo il concetto che informa i due prologhi, che è uguale, ma versi e strofe intere in quello per il *Narciso* se fosse posteriore al 1611; all'incontro è facile che nel 1611 abbia adoperato parte del prologo fatto nel 1608 e rimasto ignorato (3).

(1) Cfr. vol. II, pp. 191-92.

(2) Cfr. vol. II, pp. 103-104.

(3) Se non fosse che il Caccini non ebbe parte nell' *Arianna,* e però non doveva essere da lui mentovata, si sarebbe potuto supporre che il *Narciso* fosse composto anche prima del trionfo dell'*Arianna.* — Il Rinuccini ricorda insieme i suoi tre melodrammi in un sonetto, che già pubblicai nel *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.na,* XXXIX (1902), p. 406:

Qual Musa e da qual ciel dettommi i versi
Onde pianse Arianna il fier tormento,
E quelli ond'il gran Re del mondo spento
Fe' sì dolcemente Orfeo dolersi?

Chi quei temprò che di sospiri accesi
Sì cari i boschi udir flebil concento
Quando Febo mirò, scherzo del vento,
L'aurate fila d'òr che fronde fêrsi?

Dir non saprei: chè per l'antiche scene
Poco ascoltai ciò che cantando scrisse
Argo famosa e la sì dotta Atene.

Quanto cantai, quanto la penna scrisse
Lessi ne' vostri rai, stelle serene,
Ove sempre con gli occhi il cor s'affisse.

E si spiega assai bene com' egli ripensasse e adattasse parte del prologo del *Narciso* per quello del 1611, poichè appunto in questo volle dolersi del torto usatogli nel 1608 negligendo il *Narciso*.

Infatti dopo la strofe già riferita, che enumera le tre prime opere, il prologo del 1611 continua:

Ma quando mi credei per più bel canto
Di più famoso allòr fregiar le chiome
Turba, di cui ridir non degno il nome,
Tolsemi ogni pregio, ogni mio vanto;

E poteo sì, che dal reale albergo
Ove d'òr mi credea rinnovar gl'anni,
Per sottrarmi d'invidia a' feri inganni,
Volsi, sdegnando, disprezzata il tergo.

Infatti nei copiosi elenchi di gentiluomini che presero parte alle feste del 1608 (1), il Rinuccini appare una volta sola tra quelli « che accompagnarono l'Ill.mo S. Lorenzo Salviati, Marchese di Guillana, a Bersighella » (sic) incontro alla sposa: dovere al quale non avrà potuto sottrarsi; ma non appare più nè tra quelli che fecero livrea, nè tra quelli che si occuparono delle varie feste, quantunque, si noti, gli intermedi per il *Giudizio di Paride* fossero invenzione di D. Giovanni de' Medici, suo particolare amico (2), nè cosa alcuna di lui fu rappresentata.

(1) Questi elenchi, suddivisi per varie categorie, occupano le pp. 82-92 della *Descrizione* | *Delle* | *Feste Fatte* | *nelle reali nozze* | *de' Serenissimi Principi* | *Di Toscana* | *D. Cosimo de' Medici*, | *e Maria Maddalena* | *Arciduchessa d' Austria* | [stemma mediceo] | In Firenze, | Appresso i Giunti, 1608. | Con licenzia de' Superiori, in-4, pp. 100, con una tav. rappresentante il corteo dell'entrata solenne. — Per le varie ristampe v. il mio vol. *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea* ecc., *ad an.* — Autore della *Descrizione* fu Camillo Rinuccini.

(2) Gli argomenti degl'Intermedi, che sono largamente descritti nell'opuscolo testè citato, furono del primo *Astrea*, del secondo *Il Giardino di Calipso*, del terzo *La Nave di Amerigo Vespucci*, del quarto *Vulcano*, del quinto *Il Tempio dell'a Pace;* e gli autori dei versi furono rispettivamente Lorenzo Franceschi, Alessandro Adimari, Giovanni Bardi conte di Vernio, G. B. Strozzi e M. A. Buonarroti. — Quando un anno e più fa stampai i testi del II vol. non aveva compiuto questi studi; oggi vorrei tolta l'indicazione supposta a p. 241 che quelle due mascherate di Ottavio fossero fatte per queste feste: perchè quantunque nella tavola rappresentante il convito, annessa alla *Descrizione* ora citata, sia espressamente indicato *Apollo sul carro in una nuvola cantando*, di contro v'è una *Ninfa cantando in una conca marina*, e pare strano che una sì breve composizione, come deve essere stata quella per il banchetto, fosse di due autori; a meno che la parte della *Ninfa* non fosse anch'essa del Rinuccini e sia perduta.

Nell'agosto, dopo essersi riposato, reduce da Mantova, due soli mesi a Savona, giungeva a Firenze anche il Chiabrera, chiamato dal Granduca perchè recasse anch'egli qualche contributo alle feste (1). Il fecondo poeta ne approfittò per far stampare intanto alcune sue cose, e il 28 settembre scrivendo al card.le Ferdinando Gonzaga per dolersi che si fosse saputo aver egli rinunciato a venire a Firenze, gli diceva:

«... Ho composto una canzone sopra il balletto a cavallo... particolare del Ser.mo Principe, e perdo assai che V. S. Ill.ma non sia qui, perchè ella mi averebbe fatta grazie di porgerlo a S. A. e con due parole pormi in alcuna stima appresso lei dalla quale poco debbo essere conosciuto.... A. S. A. apparecchio due favolette per doversi rappresentare cantando, una tutta lieta e festosa, e l'altra dolorosa, non so quanto sarò fortunato con le Muse questa volta, che tanto mi importerebbe: e qui facendo fine umilmente faccio reverenza a V. S. Ill.ma e R.ma»

La canzone è certo quella *Per lo balletto a cavallo fatto dal Granduca Cosimo nelle sue nozze,* la quale comincia:

Poichè gli abissi di pregar fu stanco
Della bella Euridice
Il consorte infelice,
Ver' le Strimonie rive ei volse il passo;
Qui, sotto l'ombra dell'aereo sasso,
Ei lagrimò doglioso
La beltà che perduta ancor l'incende
E l'inferno accusò, che non apprende
Esser giammai pietoso.

Il concetto qui annunciato è l'argomento de *Il pianto d'Orfeo,* una delle tre *Favolette da recitarsi cantando* edite a Firenze qualche anno dopo, nel 1615; è dunque più che probabile che quella dolorosa che il Chiabrera preparava fosse appunto questa (2).

(1) Neri, *Op. cit.*, p. 321-22; e Ademollo, *La bell'Adriana*, p. 84.

(2) Il principio della favoletta è quel *Pianto d'Orfeo* che errava disperso come una canzonetta tra le *Opere* del Chiabrera e che incomincia:

Numi d'abisso, numi.

Cfr. la bibliografia e il testo nel vol. III.

Ricordando che già il Chiabrera ne aveva composta una per Mantova l'anno innanzi, non possiamo tuttavia determinare quale fosse l'altra lieta e festosa: non, a quanto pare, il *Polifemo geloso* e non l'*Orizia,* che sono le altre due contenute nella stampa testè indicata; ma forse una delle altre due smarrite *La pietà di Cosmo* e *Amore sbandito:* e, forse, per l'argomento, la prima di queste, tanto più che il poeta bramava cattivarsi l'animo del giovane principe dal quale, come s'è veduto, si lagnava di non essere abbastanza conosciuto (1).

Riassumendo quanto ho narrato fin qui, si vede chiaramente che dopo un anno di preparativi le feste fiorentine stavano per essere di assai minore importanza artistica di quelle di Mantova, e sopratutto veniva a mancare proprio quello spettacolo di cui Firenze aveva fino allora tenuto il primato, cioè il melodramma, vendetta questa assai sufficiente allo sdegno del Rinuccini. In fatti le feste, che durarono dal 18 ottobre, giorno dell'arrivo della sposa, al 5 novembre, tralasciando le cose minori, come il Giuoco del ponte fatto dai Pisani e una giostra di Senesi, si ridussero ad un grande convito, fatto il 19 ottobre, durante il quale probabilmente fu cantata una delle favolette del Chiabrera; alla *Veglia dei Sogni* del Cini che fu introdotta durante il gran ballo del 22 ottobre e piacque assai, tanto che fu ripetuta in appresso altre due volte; e al *Giudizio di Paride* dato il 25 ottobre, di cui piacquero assai più gl'intermedi musicali, come attesta chi vi fu presente. Non entrano nel novero la giostra o *Balletto dei venti* a cavallo fatto in Piazza S. Croce il 27 ottobre, e l'*Argonautica*, festa sull'Arno, che simulò la spedizione degli Argonauti e l'attacco e presa di Colco, ideata dal Cini, che ebbe luogo il 3 novembre (2).

Le ire letterarie, musicali e accademiche si assopirono, almeno in apparenza, durante le feste, ma non mancarono di esercitare il loro influsso sulle feste stesse a quanto attesta il can-

(1) Cfr. il mio art. *Le Favolette da recitarsi cantando di* G. Chiabrera nel *Giornale Storico e Letterario della Liguria*, an. IV (1903) e *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea* cit., *ad an.* — Il Chiabrera mandò poi al Cardinale, nel dicembre, le composizioni fatte; cfr. Neri, *Op. cit.*, p. 326.

(2) Si vegga la cronologia, descrizione o illustrazione di queste feste nel mio vol. *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea* cit., dove in appendice è riprodotta altresì la *Veglia dei Sogni*.

tante Francesco Campagnolo nello scrivere che fece il 31 ottobre al cardinale Gonzaga:

« ... V. S. Ill.ma et Rev.ma mi comanda ch'io le dia conto di queste musiche: io non vorrei per avventura parer uomo maligno, tuttavia sapendo che è per venire costà Marco, tanto servitore suo et omo di credito, che le farà fede di quanto le scrivo, a me sono parse molto brutte la maggior parte di loro, con molti et infiniti difetti quali scoprirò poi a bocca a V. S., nè l'istesso Mes.r Marco mi lascierà mentire: et questo è proceduto da un mal governo et mera perfidia d' uomini piuttosto viziosi che virtuosi.... » (1)

Il Rinuccini si mantiene in un riserbo assoluto; l' 11 novembre soltanto accenna al Cardinale: « ... Non le dico cosa alcuna delle feste: il detto sig. Cosimo e il Campagnolo le diranno il tutto, oltre alla relazione che fra due giorni uscirà fuora... » (2). A me pare molto eloquente questo rimettersi alla relazione a stampa: da essa il Cardinale avrebbe veduto che il grande spettacolo musicale era mancato, e degli altri avrebbero riferito assai meglio a voce i mantovani che tornavano. Ottavio di lì a poco, nel maggio 1609, vagheggiava egli stesso un viaggio a Mantova, ma intanto la bufera scoppiava come ci spiega questa sua lettera del 5 agosto al Cardinale:

«Come una parte d'Accademici Elevati ribellati abbino creato nova Accademia, il pretesto del loro sdegno, il disegno d' annullarla del tutto, procurando ogni giorno di sollevar novi accademici, tutto si serbava a darne conto a V. S. Ill.ma al suo passaggio di qua per Roma; ma la gelosia, non d'esser abbandonati da lei, che ciò non ci lascia temere la cortesia sua e la devozion nostra, ma che eglino per qualche via non procaccino d'intepidire quell'ardente affetto ch'ella ha sempre mostro di innalzare questa sua devotissima Accademia, ha mosso questi signori Accademici ad avvertir me, come consolo, ch'io scriva a

(1) Davari, *Op. cit.*, p. 17 *n.* — Vogel, *Gagliano*, p. 48. — Una traccia di queste gare si ha in ciò che il Buonarroti, incaricato dal Gonzaga di trattare per avere a Mantova la Cecchina figliuola di Giulio Romano, rispondeva il 30 dicembre 1608, scusandosene: « ....poichè io stosso con lui non mi vedeva al presente in quella domestichezza che io soleva essere... » (Ademollo, *La bell'Adriana*, p. 83).

(2) Civita, *Op. cit.*, 198-99. — Marco Da Gagliano non andò poi più a Mantova, come si rileva da altra lettera del Rinuccini del 5 maggio 1609 (Civita, p. 199-200).

V. S. Ill.ma ricordandole la devozion loro e la stima ch' eglino fanno della protezion sua per assicurarsi in tutto e per tutto del suo favore, mediante il quale fioriranno gli Elevati più che mai, i quali rimangono ancora in gran numero, et i migliori: non se n'essendo ribellati che la quarta parte in circa, tanto a torto quanto potrà giudicare V. S. Ill.ma quando passerà di qua; fino al qual tempo sospenda il suo giudizio e mantengaci il solito favore che di tanto la preghiamo et insieme con tutti questi suoi servitori e Accademici le fo umilissima reverenza.

Di Firenze, dalla solita residenza degli Elevati, il dì 5 di Agosto 1609. »

I nomi dei ribelli mancano, ma siamo sicuri che i capi furono il Buonarroti e il Cini, e forse fu allora che incominciarono le adunanze, poi divenute famose, nel palazzo Buonarroti; l'animosità rimase, come attestano due sonetti, che trovo entrambi scritti di mano del Rinuccini, i quali si riferiscono alla rappresentazione della *Tancia:*

Se non m'avesse il caldo assassinato
Quando stetti a sentir Cecco e Ciapino,
E la Tancia e la Cosa e 'l Cittadino,
Credo che di piacer saría impazzato,

O questo sì ch'è un mo' di far garbato,
Non più tocco dal greco o dal latino:
Or vadiasi a riporre il Rinuccino
E 'l Savonese col suo stil gonfiato.

Ballar colle civette e co' panioni
E con le seghe e con le vangaiuole,
Chi vedde mai le più belle invenzioni ?

E quei concetti poi, quelle parole,
Con quelle belle zolfe a sdruccioloni
Certo son maraviglie al mondo sole.

[Risposta].

Che la Tancia sia moglie di Ciapino,
Signor Ansaldi, non un testimone
Ma fede ne faran mille persone
Che vedono sposarla nel casino.

Or perch'ella abbia letto un polizzino,
Hassi per questo a giocar di bastone
Con tanta poca faccia e discrezione
Che si levi al fracasso ogni vicino?

S'io fussi come voi, dottore, assiso
Giudice di tal caso in una sedia,
Affè ch'un collo si vedria diviso.

E se direte che la fu commedia,
Risponderò che in allegrezza e 'n riso
Dovea dunque finir, non in tragedia.
Se non ci si rimedia
Vedrassi a mano a mano ogni plebeo
Maneggiar il baston come un Pompeo (1).

Ciò nel 1611: quando appunto il Rinuccini, forse deposto alquanto lo sdegno, ricompare dopo due anni di silenzio nelle feste della corte fiorentina, appunto con quella rappresentazione della *Dafne* fatta nel febbraio in casa di D. Giovanni de' Medici, alla quale premise il prologo che ho in parte riferito (2).

Ma se egli compose ancora qualche balletto e qualche mascherata, Firenze non udì più il *Narciso,* nè alcuno più ne fece

(1) Sono nel cod. Trivulziano 1006. — Iacopo Cicognini finiva una lettera del 30 luglio 1611 al cardinale Gonzaga così: « Li due histrioni Ciapino e Cecco fanno umilissima riverenza a V. S. Ill.ma.... » (Ademollo, *Op. cit.*, p. 62 *n.*)

(2) Non è però da credere che il Rinuccini dimenticasse: anche in certe quartine a Cosimo Minerbetti, scritte di sicuro molti anni dopo, presso al fine di sua vita, egli cantava dolente:

. . . . . .

Ben d'alma fronde inghirlandar le chiome
Sommo mio studio fu, soave cura,
Sì forte paventai che tomba oscura
Col fragil vel non racchiudesse il nome.

Ma sì ratte al fuggir de' giorni miei
Dieder le penne al vol l'ore serene,
Che col nobil desio la bella spene
Tra noiosi pensier stanco perdei.

Languir sentii del core ogni virtute,
Poco mancò ch'io non perdei me stesso,
Nè più fêr risonar Pindo o Permesso
Della cetera mia le corde mute.

. . . . . .

Troppo mal fortunato in terra nacqui,
Troppo il mondo provai scortese e ingrato;
E tu 'l sai ben, chè 'l mio sì dubbio stato
E le sventure mie teco non tacqui.

. . . . . .

motto: ma non è perciò da credere che il Rinuccini vi avesse rinunciato. Nel 1610, nel momento dell'ira maggiore, egli lasciò Firenze e si recò a Roma (1); là. dove allora cominciava il fervore per il teatro musicale, egli diede il suo *Narciso* al cav. Loreto Vittori, cantante famoso e compositore di gran merito (2), nella speranza che lo ponesse in musica; ma il Vittori regalò il manoscritto al cardinale Barberini, nella cui biblioteca rimase nascosto fino ai nostri giorni (3).

E forse anche nella speranza che Mantova lo vendicasse di Firenze, mandò o diede il manoscritto al Monteverde (4), il quale il 7 maggio 1627, quando già il Rinuccini da sei anni dormiva nella tomba, inviava al Duca di Mantova, dal quale era stato richiesto di opere, *La finta pazza Licori* di Giulio Strozzi, e insieme diceva:

« .... Mando il presente *Narciso* opera del sig. Ottavio Rinuccini non posto in stampa. non fatto in musica da alcuno, nè mai recitato in scena. Esso Signor, quando era in vita, che or sii in cielo, come glielo prego di cuore, me ne fece grazia de la copia non tanto, ma di pregarmi che la pigliassi, amando egli molto tal sua opera, sperando che io l'avessi a porre in musica. Holle dato

(1) Civita, *Op. cit.*, p. 147 e lettere a p. 201-2. — Raccamadoro-Ramelli F., *Ottavio Rinuccini*, Fabriano, tip. Gentile, 1900, p. 243.

(2) Rolland, *Op. cit.*, pp. 144 sgg. — È curioso come il Vettori sia rimasto ignoto all'Ademollo, che non ne fa cenno in alcun suo scritto ch'io conosca, e del tutto ne tace nel volume *I teatri di Roma nel secolo XVII*. Roma, Pasqualucci, 1888, ove non ricorda *La Galatea* rappresentata nel 1639.

(3) Cfr. la bibliografia nel vol. II.

(4) Mancano notizie dei rapporti posteriori al 1608 del Rinuccini col Monteverdi; però in una lettera del primo del 24 giugno 1610 diretta al Card.le Gonzaga, si legge: « Quelle poche cose che sono comparse dal Monteverde, com'il duo e altr'arie sono ammirate da tutti universalmente e dal Zazzerino fuor di modo; gusto ch'io non mi sono ingannato. » E da un'altra del Monteverdi diretta a Mantova, del 20 gennaio 1617, si apprende che le relazioni continuarono sempre: « Mi avvisa V. S. Ill.ma del stabilimento del matrimonio di S. A. S. con Toscana *(a)*, del quale ora mo ne averà da nascere la sicura risoluzione del far qualche cosa in musica per questa Pasqua, come ben a questo fine lei mi manderà nova favola da porre in musica. Se questo rispetto del servire all'A. S. del sig. Duca di Mantova mio antico signore non mi teneva in Venezia, al sicuro me ne transferivo a Firenze invitato da una lettera caloratissima del sig. Ottavio Rinuccini, che mi avvisa con la bella occasione del Ser.mo Sig. Duca di Mantova vogliami transferire a Firenze, che non solamente sarò ben visto da tutta quella nobiltà, ma dallo stesso Ser.mo Gran Duca, che oltre alle presenti nozze di Mantova ancora altre se ne sperano, che perciò averei non poco gusto, quasi quasi significandomi che sarei stato impiegato in qualche fatica musicale, et mi avvisa le nozze con il Ser.mo di Mantova essere concluse con grandissimo applauso di tutta la città di Firenze... »

(Arch. di Stato di Mantova. — Favoritami con altre dal sig. Davari).

(a) Il matrimonio di Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici.

più volte assalti et l'ho alquanto digesta nella mia mente, ma a confessar il vero a V. S. Ill.ma mi riuscisse al parer mio non di quella forza che io vorrei per gli molti soprani che gli bisognerebbero per le tante Ninfe impiegate, et con molti tenori per gli tanti pastori, et non altro di variazione, et più con fine tragico e mesto. Non ho però voluto mancare di mandarla a vedere a V. S. Ill.ma a ciò gusti il suo fin giudizio. Nè dell'uno nè dell'altra non ho altra copia che la presente che invio a V. S. Ill.ma. Letto il tutto, mi farà grazia il mandarmi gli detti originali per potermene valere secondo il mio interesse alle occasioni et sappia che mi sono carissime.... » Il 22 maggio accusava ricevuta del ritorno dei due manoscritti: a Mantova era stata preferita *La finta pazza Licori* (1).

E non vorrei male appormi nel sospettare una rappresaglia dell'ambiente cortigiano fiorentino il fatto che mai più a Firenze furono rappresentate le composizioni del Rinuccini. Chè quella della *Dafne* nel 1611 fu recita privata in casa di D. Giovanni, e certo fu anteriore l'altra nel convento delle Convertite, per cui ci resta un altro prologo inedito (2). Più notevole è constatare che l'*Arianna,* la quale aveva sollevato tanto grido, non fu mai rappresentata ufficialmente a Firenze (3), ma soltanto anch' essa in forma privata nel convento delle Convertite come appare dall'altro prologo inedito che ci rimane (4). E poichè fino alla fine del 1613 non se ne aveva a Firenze neppure lo spartito, è probabile che la richiesta che allora ne fece Don Francesco de' Medici al Duca di Mantova (5) fusse appunto per servire

(1) Davari, *Op. cit.*, pp. 77-78. — Però neppure questa fu di poi eseguita. — *La finta pazza Licori* dello Strozzi musicata dal Monteverdi è diversa da *La Finta pazza* dello stesso Strozzi, musicata nel 1641 da Francesco Sacrati: questa seconda svolse la favola di Achille in Sciro e la finta pazza è Deidamia.

(2) Cfr. vol. II, p. 102. Si noti però essere soltanto una ipotesi che il prologo abbia servito per la *Dafne*.

(3) Fu tratta in inganno la Civita sospettando che fosse ripetuta appunto per le feste del 1608 *(Op. cit.*, p. 144).

(4) Cfr. vol. II, p. 188.

(5) La letterina fu edita dal Davari, *Op. cit.*, p. 47 *n.*: « Avendo ardentissimo desiderio d'avere la musica di Claudio Monteverdi sopra l'Arianna del Sig. Ottaviano *(sic)* Rinuccini, recitata nelle nozze del sig. Duca Francesco, all'ora principe, di gloriosa memoria, vengo a pregare con questa efficacissimamente V. A. a farmene il favore, et quanto più sarà con sollecitudine et si compiacerà inviarmela prestamente, tanto più singolarmente mi obbligherà alla sua cortesia.... ». Ai 26 dicembre lo stesso D. Francesco ringraziava il Duca del favore concessogli; e però considerata l'urgenza della richiesta è probabile che la recita nel convento avvenisse nel carnevale del 1614. — L'*Arianna,* a quanto pare, era stata rappresentata di nuovo a Mantova nel 1612, perchè il

a questa rappresentazione presso le Convertite, perchè ogni altra è esclusa dal *Diario* da me pubblicato, al quale rimando per l'ulteriore sviluppo della drammatica musicale a Firenze per opera di Andrea Salvadori (1).

maestro Sante Orlandi che era stato richiesto della *Galatea* del Chiabrera da lui musicata, scriveva poi al Cardinale: « Godo in sentire che ella faccia di nuovo una cilecca alla povera *Galatea*, e quasi nuovo Bacco consoli l'Arianna, circa la quale s'io fussi sicuro che V. S. non avessi a male, direi che fa molto bene poichè è fatta da due de' suoi più particolari servitori.... » cioè il Rinuccini e il Monteverde (cfr. NERI, *Studi* cit., p. 132). Ma in seguito alla richiesta di Firenze dell'anno seguente, sembra che la corte di Mantova rimanesse senza la musica dell'*Arianna*, poichè nel 1620 la ridomandò al maestro, che la rinviò a poco per volta con le lettere del 17, 20, 28 marzo e 4 aprile, non senza introdurvi qualche miglioramento; ma non sappiamo se fu poi rappresentata davvero (cfr. DAVARI, p. 47 e pp. 72-74).

(1) *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea* cit. — È da notare tuttavia una sosta in questi spettacoli musicali; se gli anni successivi abbondano di balletti, bisogna attendere il Salvadori fino al 1619 col *Medoro* più volte replicato, con la *Regina S. Orsola* data nel 1624 e nel 1625, con *La Giuditta* nel 1626, con *La Flora* nel 1628; in mezzo c'è soltanto *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina* del Saracinelli, musicata da Francesca Caccini, che però non ha le proporzioni di un melodramma. Dopo è un gran salto al 1637 per trovare *Le nozze degli Dei* del Coppola e la *Proserpina* di Pier Francesco Rinuccini ancora inedita. E tra il 1625 e il 1645 cadono i *Melodrammi* | *cioè* | *Opere da rappresentarsi* | *in musica.* | *Del Co:* PROSPERO BONARELLI. | *Alla' Serenissima* | *D. Vittoria* | *Gran Duchessa* | *di Toscana.* | [fregio] | In Ancona. | Appresso Marco Salvioni. M. DC. XLVII. | Con licenza de' Superiori; 4°: ma del melodramma non hanno le proporzioni, quantunque terminino quasi tutti con balletti. — Segnalo anche un melodramma senza titolo, di cui la partitura di Jacopo Mellani è nel Magliabechiano II. I. 90. — Pier Francesco, figliuolo di Ottavio, di cui molti mss. si conservano alla Trivulziana, meriterebbe un piccolo studio: oltre alla *Proserpina* scrisse la *Tetide* e *Venere e Adone* melodrammi, e balli, prologhi, e *L'innamorato stravagante*, pastorale. — Prima di lasciare la Toscana non è superfluo ricordare che Ottavio Orsucci nel carnevale del 1615 diede in Camaiore un *Rinaldo e Armida* in quattro atti, più intermedi che melodramma, che si conservano nella Bibl. Governativa di Lucca, ms. n. 1659. Alla cortesia del bibliotecario cav. E. Boselli, debbo la seguente letterina di M. A. Buonarroti che vi è premessa e che rivela relazioni col gruppo fiorentino:

Al Molt. Ill.re Signor mio Oss.mo il sig.r Ottavio Orsucci

Non so come mi sia comparso nelle mani l'intermedij compositione di V. S che fino l'anno 1615 furono recitati nella terra di Camaiore suddita di questa ecc.a mia patria con l'occasione di quel carnevale, la qual opera et funtione per se stessa et per li spiriti elevati che la recitorno pur di quel luogo comparve di somma lode, et fu con particolar diletto sentita. Io che posso credere questo parto del suo elevato ingegno esserli stato da furtiva mano levato, ho giudicato mio gran debbito copiarlo nella forma che lo presento acciò che per la retitutione di esso il ladro venga libbero, et io inestato di nuovo nella gratia di V. S. alla quale auguro da n. Sig.re il complimento di quella grandezza che V. S. desidera, e li bacio aff.e le mani. — XXI Gennaio 1633. — suo D.— ob. Mich. A. B. »

Nel 1628 si trova l'*Esione* di Lelio Altogradi, rappresentata in musica come intermedi all'*Aliffa*, tragicommedia di ignoto, che è ms. nella Bibl. Governativa col n. 999, (cfr. SFORZA G., *Francesco Maria Fiorentini ed i suoi contemporanei lucchesi. Saggio di Storia letteraria del secolo XVII*, Lucca, F. Menozzi, 1879; e per più tardi v dello stesso SFORZA, *Francesco Beverini e i suoi drammi per musica* nella *Gazzetta Letteraria* di Torino, an. XIII (1889) n. 51 e *Francesco Sburra e i suoi drammi per musica*, ib., an. XIV (1890), n.i 34 e 35.

XI.

La diffusione del melodramma

(Bologna-Roma-Torino-Venezia : 1608-1640).

Col 1608 finisce veramente il periodo delle origini e incomincia quello della diffusione del melodramma in Italia, più noto per molteplici studi sull'argomento, ma tutt' altro che compiutamente chiarito ed illustrato.

Mentre a Firenze, come ho accennato, prevalgono i balletti e tace per qualche anno il vero melodramma, Mantova continua la gloriosa tradizione ma più per via di buone intenzioni che di reali esperimenti. Infatti della lunga serie di opere di cui si ha ricordo soltanto tre o quattro sappiamo che furono realmente rappresentate.

Nulla si conosce intorno all' *Amaranta pescatrice* inviata dal Villafranchi nel 1609 (1), nè si sa se siano state poi mandate dal Chiabrera che vi attendeva nel 1610-11 l'*Angelica in Ebuda* e la *Rosalba* (2); soltanto probabile è nel 1611 una rappresentazione della *Roselmina favola tragisatiricomica* avente per intermezzo l'*Aurora ingannata* del Campeggi musicata dal Giacobbi, di cui più innanzi (3); e ricordando ciò che testè accennai intorno ad una ripresa dell'*Arianna* nel 1612 (4), si passa al 1615 quando Ferdinando voleva far musicare una sua favola dal Monteverdi forse per festeggiare il proprio riconoscimento a duca, nella

(1) Maffei Scipione, *Giovanni Villifranchi. Contributo alla storia letteraria del secolo* XVII, Catania, Giannotta, 1903, p. 102 e sgg. — Ademollo, *La bell'Adriana*, p. 85. Cfr. qui avanti ove parlo di Torino.

(2) Davari, *Op. cit.*, p. 26. — *L'Angelica* è qui nel vol. III, la *Rosalba* è perduta. Nulla ha che vedere con l'*Orizia* del Chiabrera quell' invenzione di *Pilli sprezzata da Borea* rappresentata il 29 giugno 1610, di cui Ademollo, *Adriana*, p. 257.

(3) Neri, *Studi* cit. p. 146-7 *n.*

(4) Nel 1613 fu a Mantova e ivi ristampò le sue opere G. B. Basile, fra le quali erano la *Venere addolorata, favola tragica da recitarsi in musica;* ma nulla si sa che fosse rappresentata: cfr. Ademollo, pp. 200-202.

quale occasione pare strano che mancassero feste o queste si limitassero al ballo *Tirsi e Clori* (1). Molti furono i propositi per le nozze del Duca con Caterina de' Medici nel 1617 (2), quando al Monteverdi furono offerti da musicare una favola di *Teti e Peleo* e, non piacendo questa, la *Congiunta d'Alceste e d'Ameto* entrambe del conte Scipione Agnelli, e una favola di *Ati e Cibele* di Francesco Rasi e un *Endimione* ancora del medesimo Duca (3). Fu scelta invece la *Galatea*, favoletta presentata dal Chiabrera fino dal 1608 e messa in musica da Sante Orlandi già dal 1612, stampata anonima in una prima redazione del 1614, e finalmente ora onorata della rappresentazione, non senza che anche in essa mettesse le mani Ferdinando: ragione forse per la quale fu di nuovo ristampata anonima e abbandonata dal suo vero autore (4). Insieme fu data *La Maddalena*, sacra rappresentazione di G. B. Andreini, musicata parte dal Monteverdi, parte da Muzio Effrem, da Salvatore Rossi e da Alessandro Ghivizzani (5). L' anno seguente 1618 sempre il Monteverdi ebbe un'*Andromeda* di Ercole Marliani che trascinò fino al 1620 ma non giunse mai sulle scene (6); e tutto tace per il 1619. Nel 1620, in occasione di una festa per lavori fatti al Mincio, di nuovo l'Andreini rappresentò un *Intermedio* nel quale la musica deve aver avuto parte preponderante (7), e di quest'anno è la domanda al Monteverdi dello spartito dell'*Arianna*, come s'è detto, e la richiesta fatta al Peri dell' *Adone* del Cicognini da lui musicato fino dal 1611 (8).

Nel 1621 vi fu lutto per la morte di Paolo v, e nel 1622 vediamo domandato a Firenze lo spartito del *Medoro* del Salva-

(1) Davari, *Op. cit.*, pp. 32-35. — Il ballo è qui riprodotto nel vol. III.

(2) Per le feste fatte allora a Firenze cfr. il mio vol. cit. *Musica, Ballo e Drammatica*, ecc., all'anno.

(3) Di tutte queste è perduto anche il testo poetico.

(4) Davari, *Op. cit.*, pp. 40-42. — Neri, *Studi* cit., pp. 127-152. — Ademollo, *Adriana*, pp. 232-36. — È qui riprodotta nel vol. III in entrambe le redazioni. Il Vogel (*Monteverdi*, p. 350) deplora giustamente la perdita di quasi tutte le musiche dell' Orlandi.

(5) Bevilacqua E., *G. B. Andreini e la compagnia dei Fedeli* nel *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.na*, XXIV, pp. 98-101. — Vogel, *Monteverdi*, p. 369 e la citaz. della stampa delle musiche a p. 414.

(6) Davari, p. 42, e le lettere pp. 59 e sgg. — Anche questa è perduta.

(7) Bevilacqua, *Op. cit.*, pp. 101-2.

(8) Davari, p. 48 e p. 107. — Ademollo, pp. 237-40.

dori musicato dal Gagliano, che è probabile sia stato rappresentato nelle feste per le nozze di Eleonora Gonzaga con l' imperatore Ferdinando II (1).

Dopo due anni di perfetta oscurità (2), nel 1626 ci si presenta l'*Europa* di Balduino Di Monte Simoncelli, della quale la stampa accerta la rappresentazione (3), e finalmente nel 1627 alla proposta di una nuova commedia da musicare. il Monteverdi, come si vide, contrapponeva l'offerta della *Licori finta pazza* dello Strozzi e del *Narciso* del Rinuccini (4) : prescelta la prima , quando

(1) Davari, p. 49. — Ademollo, pp. 267-71. — Non ve n' è cenno tuttavia nella *Breve Relatione* | *Dello Sposalitio* | *Fatto dalla serenissima Principessa Eleonora Gonzaga.* | *Con la Sacra Cesarea Maestà.* | *Di Ferdinando* II. *Imperatore.* | *Et appresso delle feste, et superbi apparati fatti nelle sue Imperiali Nozze.* | *Così in Mantova, come anco per il viaggio fino alla Città d' Ispruck* | *Fedelmente descritta da* Gabriel Bertazzolo *Ingegnere* | *dell' Altezza Serenissima di Mantova, et di Monferrato, ec.* | *All' Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor, il Sig. Duca di Niuers, ecc.* | [stemma] | In Mantova, per Aurelio, et Lodouico Osanna fratelli, Stampatori | Ducali, M. DC. XXII. | Con licenza dei Superiori, 4.°, pp. 78 e cc. 8 nn.; dalla quale invece si apprende che la sera del 18 gennaio fu dato nel teatro di Corte *Le* | *Tre Costanti* | *Comedia* | *Rappresentata in Mantova* | *nell' auguste nozze* | *della Maestà dell' Imperatrice* | *Leonora Gonzaga* | *d' Austria.* | *Et dedicatale* | *da* Hercole Marliani. | In Mantova, | Appresso Aurelio, e Lodovico Osanna fratelli, Stam- | patori ducali. Con licenza de' Superiori. 1622. — A questa commedia aggiunse il prologo e gl' intermedi lo stesso Marliani che « andavano tutti cantati », ed ebbero per tema « le contese dei duoi amori, l' un celeste e l'altro terreno, rappresentanti la Ragione e il Senso ». Il prologo fu un contrasto tra Amore e Cupido che si sviluppò negli intermedi. Dei quali il primo ebbe per argomento *Alcide* e *Onfale;* il secondo *Nettuno* e *Amfitrite;* il terzo *Borea* e *Orizia;* il quarto *Plutone* e *Proserpina*. Seguì una licenza col trionfo di Cupido, fulminato poi da Giove, e col trionfo definitivo di Amore, e con un grande ballo terminato con una apparizione allegorica in lode di casa d' Austria.

(2) L' eg. prof. G. Canevazzi, che con cortese pazienza ha proseguito per me nell'Arch. di Modena le ricerche nel carteggio da Mantova, nulla ha ritrovato per questi anni, se non una notizia del 13 febbraio 1624 : « Si preparano qui alcune veglie in musica da farsi la domenica di Carnevale, di sera, nel teatro grande di Corte, ma non si sa ancora con sicurezza se si abbiano a fare, avendo detto S. A. a Madama Ser.ma che ha altri pensieri in capo che di veglie, e in verità che da alcuni giorni in qua essa è molto malinconica. » E in data 27 : « Si fece poi il lunedì sera di carnevale veglie nel teatro di Corte, e furono tre intermedi apparenti, cioè *La favola delle Arpie*, *Il Canto delle Sirene* e quando *Perseo taglia il capo a Medusa;* si rappresentò quasi ogni cosa con musica molto galante, e tra l'uno e l'altro intermedio si ballò ... »

(3) Ne tacciono il Davari e l'Ademollo. — Per questo e per altri melodrammi cfr. la *Bibliografia* in fine al mio vol. cit. *Le origini*.

(4) Davari, pp. 75 sgg. — Ademollo, pp. 310-313. — In una delle lettere del Monteverdi di questo tempo, quella del 18 settembre 1627, si legge, senza precedenti : « L'*Aminta* non l'ho finita tutta; mi si ricercherebbero almeno duoi mesi per non essere di quelle forze giovanili nel comporre; ne è però fatta una buona parte. » Il sig. Davari da me pregato riscontrò di nuovo l'autografo e vi si legge proprio *Aminta:* parrebbe

fu finita morì il duca Vincenzo II e con lui si spegnevano i Gonzaga e finiva la gloria di Mantova (1).

Le città che prima e maggiormente raccolsero e continuarono la gloria musicale di Firenze e di Mantova furono Bologna, Roma, in parte Torino, e Venezia.

a). — Bologna.

Anche riconosciute fantastiche le notizie che una falsa filopatría inventò per assicurare una priorità che non esiste (2), Bolo-

dunque trattarsi della pastorale tassiana. Ma se veramente egli l' aveva a buon punto, come mai l'anno dopo invitato a lavorare per gl'intermedi che si dovevano fare per le feste di Parma rappresentandovisi appunto l'*Aminta*, non offrì la musica dell' intera pastorale che certamente sarebbe stata gradita? Io credo che si tratti di uno scorso di penna e che invece sia da leggere *Armida*, perchè infatti della sua composizione sull'episodio di *Armida* del Tasso discorre già in una lettera del 1 maggio di quell'anno e torna a parlarne nelle seguenti, tutte edite dal Davari (cfr. Vogel, *Monteverdi*, pp. 380-81). Per quest'episodio musicato si vegga avanti p. 145 n.

(1) È certo però che ancora molte notizie rimangono ignote. Nella prefazione a *La* | *Ferinda* | *Commedia* | *di* Giouan Battista Andreini | *Fiorentino.* | *All' Illustrissimo Eccellentissimo* | *S.re Duca d' Alui Pari di Francia.* | Parigi | M. DC. XXII, 8°, si legge: « Allor che per mia felice fortuna in Firenze et in Mantova fui spettator d' opere recitative musicali, vidi l'*Orfeo*, l'*Arianna*, la *Silla*, la *Dafne*, la *Cerere* e la *Psiche*, cose in vero maravigliosissime, non solo per l'eccellenza de' fortunati cigni che le cantavano gloriose, come per la rarità dei musici canori che armoniose et angeliche le resero. Ond'io invaghitomi di così maravigliosi spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente chi avesse composto un picciol nodo di commedietta in così fatto genere.... » e questa sarebbe la *Ferinda*, ma è ignoto se fosse davvero musicata e rappresentata. La *Silla* e la *Psiche* sono interamente sconosciute; la *Cerere* è forse una cosa sola con la *Proserpina* del Marliani, di cui più avanti.

(2) Dopo tutte le prove e le attestazioni che si sono vedute e tutte le notizie e discussioni dei contemporanei raccolte nel mio vol. *Le Origini* cit., anche non sapendo trattarsi di una impostura di un avv.to Alessandro Machiavelli, non sarebbe più da credere alla *Serie cronologica dei drammi recitati su de' pubblici teatri di Bologna dall'anno di nostra salute 1600 sino al corrente 1737. Opera dei signori Socij Filopatrii di Bologna.* In Bologna per Costantino Pissarri sotto le scuole, 1737. —L'Accademia dei Filopatri non è mai esistita a Bologna. — Secondo il Machiavelli a Bologna si sarebbero rappresentati nel 1600 il *Fileno* della Guidiccioni e del Cavalieri e nel 1601 l' *Euridice;* ma di ciò non si ha alcuna memoria certa, ed è da credere che sia una invenzione la lettera di Geremia Egnazio Corso de' 22 ottobre 1616 dalla quale si assevera di cavare tali notizie, e che conterrebbe anche quest'altra: l'Egnazio avrebbe veduto nella biblioteca di Ulisse Aldovrandi *L'incostanza della fortuna. Dramma per musica di* Virginio Amoretti di Bombiana che in fine avrebbe avuta questa nota: « Fu nello passato autunno di questo cadente anno 1564 *(sic)* recitato con tutta splendidezza il presente mio dramma nella sala suntuosamente addobbata de' miei Signori Bentivogli, che certamente anco per i cantanti, illuminazione e vestiario ecc. non la perdonarono a spesa veruna, onde comparissero que' cavalieri che sono, e però lo applauso fu comune. » Tutto ciò non è roba del cinquecento e puzza di mistificazione lontano un miglio: in fatto si hanno altre cose, e non musicali, dell' Amoretti, ma del 1604, 1606 e 1608, e tutt' al più quell'*Incostanza*, se veramente è esistita, potè essere del 1604.

gna deve al conte Rodolfo Campeggi (1565-1624), e al maestro Girolamo Giacobbi (1575-1630), imitatore e amico dei maestri fiorentini e del Monteverdi, il melodramma. Fino dal 1605 il Campeggi aveva composta una pastorale, il *Filarmindo*, che ebbe un successo grandissimo, sì che poi fu recitata in varie città d'Italia e fino al 1698 se ne annoverano una diecina di edizioni. Seguendo la novità del momento, per una delle rappresentazioni successive, quella del 1608, il Campeggi compose una favoletta, *L'Aurora ingannata*, che fu messa in musica dal Giacobbi per servire agli intermedi della pastorale, e nel 1613 per un'altra rappresentazione i medesimi autori composero la *Proserpina rapita* (1). Ma intanto, assurgendo a più alte cose, nel 1610 il Campeggi scriveva l' *Andromeda*, che il Giacobbi musicò: rappresentata nel salone del Podestà ebbe un successo duraturo che si diffuse per l'Italia. L'aria di Perseo *Io ti sfido, o mostro infame*, fu per molto tempo celebre: « c'était un morceau remarquable pour l'energie rhythmique de la melodie» (2). Certo la *Andromeda* per le proporzioni e per la sceneggiatura si distacca dalle favolette fino allora usate, e sorpassa le composizioni del Rinuccini, senza cadere nello stravagante come accadrà poco più tardi: di modo che a me pare si possa considerare come il primo libretto di vero melodramma compiuto. Ma non seguitò: nel 1615 il Campeggi diede una tragedia, *Il Tancredi*, che ebbe soltanto intermedi musicali (3), e nel 1617 *Il Reno sacrificante*,

(1) L'*Aurora* e la *Proserpina* sono riprodotte qui nel vol. III. — Accennai testè ad una probabile recita dell'*Aurora* a Mantova. — Nel 1623 il *Filarmindo* ebbe altri intermedi di Cesare Abelli; cfr. la *Bibliografia* in fine al mio vol. cit *Le origini* ecc. — Certamente alla rappresentazione della *Proserpina* si allude in una lettera di Cesare Rinaldi, da Bologna, 26 febbraio 1613: « La Comedia in Casa de' Signori Bentivogli s'è prolongata dopo la seguente Ottava di Pasqua con accrescimento di macchine, con intervento di Musici forestieri, e con mio gusto particolare, che bramo V. S. spettatore di così riguardevole attione, e ne la prego ». (*Lettere*, Bologna, Cocchi, 1620, vol. I, p. 244.)

(2) FÉTIS, IV, 323. — Per l'*Andromeda* v. la bibliografia nelle mie *Origini* cit.

(3) *Il Tancredi*, Bologna, Cocchi, 1614. — [P. A. AMBROSI], *Relatione | De gli Apparati | Del Tancredi | Tragedia | Dell'Illustriss. Sig. Co.* RIDOLFO CAMPEGGI | *Fatta rappresentare dagli Accademici | Gelati in Bologna il giorno | 28 Maggio 1615. | All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. | Il Sig. Card. Barberino.* | [stemma] | In Bologna, M. DC. XV. | Per gli Heredi di Gio. Rossi | Con licenza de' Superiori. — Se ne cita una ristampa di Venezia del 1620. — Un'altra relazione contenuta in due lettere di Michele Zoppio pubblicò di recente A. SAVIOTTI, *Una rappresentazione a Bologna nel 1615*. (Per nozze Rossi-Viterbo, Pesaro, tip. Teronzi, 1903.

azione drammatica allegorica in musica ma non vero melodramma. Il Campeggi contribuì pure a introdurre la musica nei tornei componendo per questi vere azioni figurate, come già si era incominciato a fare a Firenze, e ci rimangono di lui *Le nozze di Teti e di Peleo* e il *Ruggero liberato* (1).

A imitare il Campeggi sorse ben presto Silvestro Branchi: anch'egli dopo una pastorale. *Clorinda,* del 1613, cominciò con una favoletta, *Amor prigioniero,* del 1615, che fu musicata dal Giacobbi (2), e due anni dopo dava anch' egli una *tragedia* che ebbe gli intermedi musicati da Ottavio Vernizzi. Non so che cosa fosse propriamente l'*Alteo*, *opera regia marittima* dello stesso Branchi, che è indicata come edita a Bologna, Cocchi, 1619, ma che io non ho potuto trovare: il sottotitolo indurrebbe a crederlo un melodramma, ma d'altra parte manca ogni notizia di chi l'abbia musicata, mentre si conoscono gli *Intermedi di Ulisse e Circe* fatti per l'*Alteo* dall'autore stesso e musicati dal Vernizzi: ciò che farebbe escludere che l'*Alteo* fosse in musica esso pure. Sorvolando su certi *Trattenimenti musicali di Apollo col Reno* e su *l' Amor guerriero per la rocca incantata,* barriera, composti entrambi per nozze nel 1621, nel 1623 abbiamo l' *Amorosa innocenza,* pastorale, per la quale l'autore medesimo fece per una rappresentazione degli intermezzi seguitati *La coronazione d' Apollo per*

(1) Il *Ruggero* è qui riprodotto nel vol. III. — L'altra invenzione è con le *Possie del sig. Conte* RIDOLFI CAMPEGGI. *Parte seconda. La qual contiene le Composizioni drammatiche* ecc., Venezia, Fabri e C., 1620.

(2) È qui riprodotta nel vol. III. — Per le indicazioni di questa e delle opere seguenti si vegga la citata *Bibliografia* nel mio vol. *Le origini* ecc.—L'ALLACCI (*Apes urbanae*. Romae, 1633, cita di un FERDINANDO CARLI, *Breve descrizione della festa fatta nella gran sala del sig. Podestà l'anno 1615 in 2 di Marzo*, Bologna 1615 : che riguarda un *Tempio o Vittoria d' amore rappsesentata in musica per un balletto di Cavalieri Bolognesi*. Bologna, 1612, che si trova altresì largamente descritto nel GHISELLI, *Memorie antiche mss. di* BOLOGNA, vol. XXIII, pp. 562-574. — Dello stesso CARLI sono citati *Nereo per un balletto di Nereidi e Tritoni* per nozze Caprara-Piccolomini, e *Dialogo di Zefiro, Flora, Cupido, Felsina e Cori* per le stesse nozze, Bologna 1612; e alcune tragedie non si sa però se musicate. La *Serie cronologica* cit. reca altresì un *Arione* di GIOVANNI CAPPONI, che si dice « rappresentato di primavera nella sala Zoppio » a Bologna nel 1619; il MELZI lo dà come stampato soltanto nel 1625. Io non ho potuto trovarlo, ma noto che il MÉNÉSTRIER (*Des réprésentations en musiques*, Pari, Guignard, 1681, pag. 251) rammenta: «Jean Capponi, médecin, philosophe, astrologue et pïete, fut celebre pour ces compositions; il fut amy du Guarini,... du cavalier Marini et du Bracciolino. Ce fut lui qui composa l' *Arion* qui fut representé en musique aux nopces de Victor Amedée duc Savoye avec Madame Chretienne de France soeur de Louis XIII l' an 1619 », e per ciò si vegga più avanti, a p. 140-141.

Dafne conversa in lauro, e per un'altra degli intermezzi di diversi argomento, e cioè *Europa rapita da Giove, Il trionfo della fama, Angelica legata allo scoglio, Rinaldo liberato da Armida* tutti musicati dal solito Vernizzi. Del 1627 è ancora una sua tragedia *Il Guiscardo*, ma senza notizia di musiche (1).

Proprio in mezzo a questa fioritura, nel 1616, si recavano a Bologna il Rinuccini e il Peri, perchè il Cardinale Legato giungendo tre altri Cardinali voleva festeggiarli; il Rinuccini stesso il 20 aprile ne dava notizia al duca Ferdinando Gonzaga che li aveva invitati a proseguire fino a Mantova: « ... Venerdì s'aspetta gli Ill.mi Leni, Bevilacqua e Rivarola, in quattro giorni forniranno i regali apparecchiati, una giostra a rincontro, l'*Euridice* in privato, e un palio. Io subito verrò a ricevere l'onore de' suoi comandamenti. » Il 27 aprile il cav. Andrea Barbazza mandava a Mantova queste curiose notizie, che sempre più rivelano l'indole del Rinuccini: « Questa sera si reciterà l'*Euridice*, maneggiata però dal Zazzarino et S.r Ottavio Renuzzini, i quali sono in disparere fra di loro, perchè il Zazzarino non vorrebbe che si facesse lamentandosi del tempo e delle voci, et il S.r Ottavio sta pertinace talmente perchè si facci, che il Zazzarino dice che il S.r Ottavio fa più da musico che da poeta, onde è cosa ridicolosa, et io in quanto a me credo che facciano alle spalleggiate insieme. Il S. Campagnolo, il quale sta attendendo il Sig. Rinuccino per condurlo a V. A., conterà

(1) Mi cade in acconcio ricordare qui che nel 1622 nel giardino dei conti Rannucci e a spese del card. Alessandro Bentivoglio, si rappresentò una *Morte d' Orfeo* in musica, favola di Gio. Leone Sempronio. Del quale anche meritano ricordo l' *Esilio di Apollo*, intermezzi rappresentati a spese della gioventù d'Urbino nel recitarsi la *Filli di Sciro* nel 1629 nella sala del co: Giulio Cesare Odasio; *Giuseppe perseguitato*, intermezzi rappresentati nel 1631 in Urbino nella Chiesa del Seminario; la *Fuga d'Erminia*, balletto eseguito nel 1636 in un salottino della Corte d'Urbino a spese del Vicelegato, ecc. — Tutto ciò, insieme con canzonette, bizzarie, lamenti ecc., e con tre melodrammi *Le sventure dei poveri*, *Il pianto di Rodomonte* e *La discordia trionfale* forma un codice autografo che ha il n.° 649 nella raccolta Campori all' Estense (Cfr. *Catalogo dei cod. Campori*, I. p. 283). Ma per conoscere più compiutamente le vicende drammatiche e musicali nel ducato di Pesaro e Urbino attendiamo il lavoro che prepara l' amico A. Saviotti intorno alle famose *Giornate Soriane*, che gli offrono occasione di illustrare quella corte e quella società tra la fine del secolo decimosesto e il principio del decimosettimo. — Il primo melodramma pubblico a Pesaro fu l' *Asmondo* di G. Hondedei col ballo *Ercole alla Conocchia* di P. M. Giordani, nel 1687 (cfr. Saviotti, nel *Giorn. Stor.* ora cit., p. 74 s.)

tutto il successo, così delle feste come dell' *Euridice* ancora... » (1).

b.) — Roma.

A Roma, si vide, erasi recato il Caccini a farvi gustare le sue prime nuove musiche, forse perchè là era una celebre scuola di canto ed egli stesso era romano (2); a Roma era passato nel 1592 Giovanni de' Bardi; a Roma, sua patria, si ritirò Emilio de' Cavalieri e vi diede nel 1600 la famosa *Rappresentazione di Anima e Corpo* che iniziò l'oratorio musicale (3); a Roma, come pure si vide, nel 1610 fu il Rinuccini (4).

(1) Davari, *Op. cit.*, p. 35. — Rinvio per il seguito al Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli* xvii *e* xviii, Bologna, 1888; ma non tralascio di ricordare quelli *Amori* | *di Nettunno* | *rappresentati in musica* | *per abbattimenti di Cavalieri,* | *et Ballo* | *Del S.* B[ernardino] M[ariscotti]. | In Bologna, presso C. Ferroni, 1631, pp. 18, che vi sono dimenticati. — A Bologna era penetrato anche l'Oratorio, come attesta un libretto che si conserva al Liceo Musicale col n. 7129: *Il seno d' Abramo* | *Poemetto drammatico* | *Nella nascita* | *di Giesù Christo* | *Di* Cesare Abelli | *Rappresentato in Bologna nella chiesa de' Confrati* | *di S. Maria del Piombo l' anno 1615.* | *All' Illustriss. et Reverendiss. Signore* | *Il Sig. Card. Giustiniano* | *Protettore di detti Confrati.* | [stemma] | In Bologna, | per Vittorio Benacci. | m. dc. xv. | Con licenza de' Superiori in 4., pp. 40. — Messaggero tra Bologna, Ferrara e Padova, non senza relazioni con Firenze, fu Pio Enea ii degli Obizzi, cavaliere illustre e letterato di valore, degli spettacoli amantissimo, insuperato organizzatore di tornei: egli non solo aveva un proprio teatro nella splendida villa del Cataio presso Padova, ma faceva rappresentare anche a Ferrara nel 1640 una *Dafne*, da lui già composta a Firenze, e nel 1641 un *Pio Enea*. (Cfr. Adalgisa Benacchio, *Pio Enea* ii *degli Obizzi letterato e cavaliere* nel *Bollettino del Museo Civico di Padova*, iv (1901) n.i 3-8). Ma vi sono anche di lui certi *Furori di Venere*, favola composta per un torneo fatto a Bologna nel giugno 1639 (cfr. *Catalogo dei Codici Campori*, i, p. 251). — E tra Ferrara, ormai decaduta, e Parma, attraverso Bologna, stendono la loro efficacia due altri cavalieri, Enzo Bentivoglio e Ascanio Pio di Savoia, ai quali si debbono parecchi spettacoli musicali a Ferrara e furono i grandi organizzatori delle feste di Parma del 1628 alle quali più volte ho accennato. Dell' uno non ho potuto trovare la *Descrizione degli Intermezzi coi quali l' Ill.mo S.or Enzo Bentivoglio ha fatto rappresentare la tragedia del S.r Alessandro Guarini la « Bradamante gelosa »*. Ferrara, Baldini, 1616; dell' altro nel vol. più volte citato sulla *Corte Medicea* riprodurrò gli intermedi per la recita dell' *Aminta* nel 1628, e ricordo qui L' *Andromeda cantata e combattuta in Ferrara nel Carnevale dell' anno 1638*, Ferrara, Suzzi, 1639, 4,° con incis.

(2) Cfr. Solerti, *Le Origini* ecc., cit., p. 58 e p. 132.

(3) È riprodotta ne *Le Origini* cit. — Per la scuola di Roma cfr. nello stesso volume i discorsi del Giustiniani e quello di Pietro della Valle.

(4) Non so se poi si effettuasse, ma trovo, nella Filza Strozziana xiii, n. 36, cc. 137-50 del R. Arch. di Stato di Firenze, un *Disegno del viaggio per Roma del sig. Cardinale [Carlo] de' Medici e Ruolo de' prelati, signori* ecc. È del 1616, e tra i musici appaiono il Peri e Settimia Caccini.

Di ricambio, Firenze e Mantova avevano avuto da Roma Vittoria Archilei e Caterina Martinelli, le due *romanine* (1), e si vide come il cardinale Montalto assistesse alle prime prove del Cavalieri e del Rinuccini, e come per le feste del 1608 prestasse i propri musici, tra i quali l' eccellente Ippolita, alla corte Medicea (2).

Nè a Roma erano mancate le solite mascherate e le feste musicali che dovunque precedettero il melodramma; senza risalire a tempi più antichi, ciò che esorbita dall'argomento e di più son cose note, negli anni più prossimi si era veduto il primo saggio della nuova musica in pubblico nel 1606 col *Carro d' amore* di Pietro dalla Valle (3), e una vera veglia drammatica e musicale sul tipo di quelle fiorentine era stato l'*Amor pudico* di Jacopo Cicognini, rappresentato per nozze Peretti-Cesis nel palazzo della Cancelleria nel 1614 (4).

Ma il primo sviluppo dal nuovo indirizzo musicale dopo il Palestrina si era avuto a Roma in altro campo. S. Filippo Neri, per distogliere i giovani dai divertimenti profani, aveva introdotto l'uso nell'ultimo ventennio del secolo decimosesto di far precedere e seguire i sermoni religiosi da laudi cantate in musica, ancora però di stile madrigalesco (5). Ma col diffondersi della

(1) Per le *romanine* cfr. Ademollo, *Adriana*, pp. 36-47 dove rifuse due suoi articoli precedenti.

(2) Di certo il Montalto avrà fatto rappresentazioni di cui non ci resta memoria: di una almeno dà un cenno il Monteverdi in una lettera del 9 dicembre 1616: « ... Et qui imitare il Sig.r Cardinal Montalto che fece una comedia che ogni soggetto che in essa interveniva si compose la sua parte... » E poichè il Monteverde parla di parti musicali, la commedia cui accenna dovette essere in musica.

(3) È riprodotto nel mio vol. *Le Origini* cit., insieme col *Discorso* dell' autore, p. 155 e pp. 180 sgg.

(4) È qui riprodotto nel vol. III. — A Viterbo il 14 febbraio 1616 si rappresentava: *Gli strali d'Amore, favoletta in musica per intermedii di* Gio. Boschetto Boschetti, di cui non si conoscono che due esemplari; è qui riprodotto nel vol. III.

(5) Oltre alle note raccolte del Verovio e del p. Soto del 1586 e del 1591, ove prevalgono l'Animuccia e il Palestrina, nella *Scelta di laudi spirituali raccolte da più divote e virtuose persone. Di nuovo stampate e ricorrette con l'aggiunta della Terza Parte.* In Firenze, nella Nuova Stamperia di Giov. Francesco Barbetti, 1657, all'Insegna della Stella, in-12, a p. 370 trovansi alcune canzoni di S. Filippo Neri colla musica a una voce sola e col basso continuo. — Si veggano altresì le due raccolte del p. Ancina (*Tempio Armonico della B. Vergine*, Roma, Mutti, 1599) e del p. Arascione con la seconda Parte del p. Ancina (*Nuove laudi ariose della B. Vergine*, Roma, Mutti, 1600) dove per la maggior parte le musiche sono quelle di canzoni profane adattate agli inni sacri; nonchè le *Canzonette spirituali* di Paolo Quagliati, Roma, Gardano, 1585 e 1588.

nuova musica recitativa gli oratorii erano disertati e però i Filippini per proseguire nel loro intento, invece di continuare a esporre per via di narrazione i fatti della Bibbia o della storia ecclesiastica e far seguire le narrazioni o sermoni da laudi, introdussero l'uso di rappresentare i fatti per mezzo di brevi e semplici componimenti drammatici ai quali si venne innestando e accompagnando la musica. Quale prima di queste rappresentazioni, o *oratorii* come si chiamarono, in stile recitativo si cita quella del p. Dorisio Isorelli, parmigiano, il quale nel 1599 si fece inscrivere alla Congregazione di S. Filippo e musicò un dramma sacro in versi composto dal p. Agostino Manni discepolo di S. Filippo, del quale però non ho trovato altre notizie (1). Insieme e parallelamente ai Filippini, anche in altre chiese e congregazioni di Roma si fece lo stesso, e specialmente vi si adoperò il p. Orazio Griffi, di S. Girolamo della Carità, già cantore pontificio, che si valse del celebre musicista Francesco Anerio (2). E nell' oratorio della Chiesa nuova o della Vallicella nel febbraio 1600 si diede la *Rappresentazione di Anima e Corpo* del Cavalieri; nel carnevale del 1606 nel Seminario era rappresentato l'*Eumelio, dramma pastorale* di ignoto, messo in musica da Agostino Agazzari (3).

Queste sono da aggiungere alle scelte di *Laudi Spirituali*, Firenze, Guiducci, 1614; di Napoli, Scoriggio 1614; di Firenze, alla Stella, 1670 e 1675; di Firenze, Onofri, 1689; e di Firenze, Bindi, 1710, per le quali due ultime cfr. D' Ancona, *La poesia popolare* Livorno, Vigo, 1878, p. 437 e S. Ferrari, *Bibl. di Lett.ra popolare*, p. 133.

(1) Non è senza importanza notare che l'Isorelli si trova già tra i musici che presero parte alle feste del 1589 in Firenze.

(2) Ma non è vero, come si può supporre, e come infatti da taluni è citato, che contenga oratorii il *Teatro* | *Armonico Sprituale* | *Di Madrigali* | *a cinque sei sette* | *et otto voci*, *concertati con il Basso per l'Organo.* | *Composto dal Reverendo* | D. Gio. Francesco Anerio. | *Romano.* | *Canto Primo.* In Roma. | Appresso Gio. Battista Robletti 1619, 4°, pp. 179.

(3) L'*Anima e Corpo* è riprodotto nel mio vol. cit. *Le Origini* ecc., e si vegga nella *Bibliografia* in fine per l'*Eumelio*. — Intorno al valore musicale di questi drammi cfr. Rolland, *Op. cit.*, p. 121-25 e Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrundert*, Leipzig, 1901, pp. 5-7. — Della squisita musica nelle chiese di Roma parla in vari luoghi il Della Valle nel suo *Discorso* cit. — Mons. Alfonso Capecelatro ne *La vita di S. Filippo Neri. Libri 3.* Milano 1864, vol. 2, consacra il cap. viii, lib. iii, a *S. Filippo e la musica*, ma nulla reca di particolare: soltanto cita come del 1603 un Oratorio di Francesco Gadalupi Borsani di Reggio per un' immagine della Madonna; per il 1625 il *Natale di Cristo* del Cicognini, e salta al 1678 quando Sebastiano Lazzarini d'Orvieto stampò la *Sacra melodia di Oratori musicali*, che contiene dieci drammi di maestri valentissimi.

Questi precedenti non furono senza efficacia sullo sviluppo ulteriore del melodramma in Roma, anche per causa dell' ambiente religioso, e però per lunga pezza accanto ai melodrammi d'argomento mitologico vediamo continuare quelli d'argomento sacro (1).

Il primo melodramma profano di cui si abbia notizia è *La morte d'Orfeo* di Alessandro Mattei, chierico di Camera, musicata da Stefano Landi nel 1619 (2), cui seguì l' anno dopo, e precisamente l'8 febbraio 1620, l'*Aretusa* di monsignor Ottavio Corsini musicata da Filippo Vitali (3).

La Catena d'Adone di Ottavio Tronsarelli, messa in musica da Domenico Mazzocchi, è del 1626 (4), ma non si ha notizia quando fossero rappresentati il *Narciso*, il *Fetonte, Minoe, La creazione del mondo, L'età dell'oro*, che, a differenza della *Catena*, sono raccolti nel volume edito nel 1632 insieme con moltissime altre cose, balletti, cantate, prologhi e cori (5).

(1) Sarebbe tempo che qualche studioso in Roma recasse un po' di luce sopra questo tema dell'oratorio. Movendo appunto dalla seconda produzione, per dir così, delle laudi sopracitate, e compiendo le proprie ricerche nelle biblioteche e presso le confraternite, non può mancargli un ricchissimo materiale da studiare così sotto l'aspetto letterario come sotto quello musicale.

(2) L'Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo* XVII, Roma, 1888, non ne fa cenno; del resto questo lavoro è assai deficiente, specie per i primi anni. Il Rolland, *Op. cit.*, p. 136, lo nomina ma non potè vederlo; ne tratta invece il Goldschmidt, *Op. cit.*, pp. 39-59. — Copiato per me di sull' unico esemplare ora nel British Museum dall' amico dr. C. E. Pollak, lo riprodurrò nel vol. III.

(3) Anche questa è riprodotta nel vol. III. — Cfr. Ademollo, pp. 4-6; Rolland, pp. 128-129; Goldschmidt, p. 5-29. — Il Vitali è fiorentino; cfr. l' accenno a lui nel *Discorso* di S. Bonini (*Le origini* cit., p. 138-39) e Vogel, *Gagliano*, p. 74 pp. e 84-85.— Alcuni suoi intermedi ad una commedia recitata in Firenze nel 1622 sono nel mio vol. cit. *Musica Ballo e Drammatica alla corte Medicea;* cfr. anche per altri intermedi Buonarroti M. A., *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1893, p. 293 sgg.

(4) Intende certamente di questa recita della *Catena* la lettera di Antonio Donato a Camillo Giordani, da Roma, 15 febbraio 1626, citata da A. Saviotti, *Feste e spettacoli nel seicento* nel *Gior. Stor. d. Lett.ra Ital.na*, XLII, p. 70, e che la sua cortesia mi permette di riprodurre più compiutamente: « Hiersera fu recitata una comedia cantata in casa del S.r Evandro Conti. Fu cosa meno che mediocre, ma honorata da' Nepoti Pontefici e molti Cardinali. Io vi fui e stavo a sedere appresso il frate Agostiniano favorito d'Alcalà, il quale frate non mi parlò mai d'altro che della S.ra Margherita dal Verme famosa cortigiana, da lui mantenuta e goduta con pieno imperio. Conammo la notte in sua casa con altri spagnuoli et un veneziano detto il Labia, trucimano di questo incanto, che sarà il fine della presente.... » Si vegga da qui innanzi quanto errasse l'Ademollo, p. 7, ritenendo che dal 1620 al 1634 cessassero in Roma gli spettacoli musicali!

(5) Sul Tronsarelli, prolifico letterato, cfr. Erythraeus, *Pinacotheca*, pp. 691-98 e Belloni A., *Il seicento*, Milano, Vallardi, 1901. —La raccolta dei *Drammi musicali* ap-

Del 1629 è il primo dramma buffo, la *Diana schernita* di Giacomo Francesco Parisani, musica di Giacinto Cornacchioli (1). e questo genere doveva avere séguito a Roma.

Ed ora ci troviamo dinanzi una delle figure più notevoli di questo periodo, non solo per la nobiltà dei natali e per l'alto ufficio cui fu chiamata, ma altresì per l'importanza della sua produzione letteraria: intendo di Giulio Rospigliosi, che fu poi Clemente IX (2). Lasciando le cose minori, egli si produce come autore per il teatro con uno dei melodrammi più belli e più riusciti: l'*Erminia sul Giordano*, messa in musica da Michelangelo Rossi (3). Sinora s'ignorava l'autore dell'*Erminia;* ma a riconoscerla mi mise sulla via il Saviotti indicandola come compresa nel codice Oliveriano 168 che contiene altri drammi del Rospigliosi (4); a lui mancò il modo di procedere all'identificazione, ma avendomi a mia richiesta favorito l'elenco dei personaggi e qualche tratto dei versi, io potei compierla sui miei appunti tratti dalla rarissima stampa di questo melodramma. Il Saviotti produsse anche un tratto di lettera del pesarese Fabio Almerici, da Roma, 2 febbraio 1633, dal quale

parve a Roma, Corbelletti, 1632; ma oltre l'*Adone*, stampato più volte separatamente (cfr. la *Bibliografia* nel vol. *Le origini*) vi manca anche *Il Martirio de' Santi Abundio* ecc., stampato nel 1641 (cfr. ib.)—Sulla *Catena d'Adone* v. ADEMOLLO, p. 9-10 e *n.;* ROLLAND, p. 129-31; GOLDSCHMIDT, pp. 5-29. — Delle cose minori del Tronsarelli pare che una cantata, *La Sirena*, per le nozze Barberini-Colonna debba essere del 1629, per le altre è difficile o impossibile stabilire le date. — Il RUA (*Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Loescher, 1899, p. 107), reca un brano di lettera del d'Agliè del 21 marzo 1627 da Roma nella quale è detto che non trovava più « il *Gioco degli affetti*, del quale il Tronsarelli mi dice di non averne copia »; tuttavia, non coi *Drammi musicali*, ma in fine all'*Apollo* (Roma, Corbelletti, 1634) che è un canzoniere, insieme con l'*Isola della felicità* e con *La corte*, si legge anche *Il Giuoco degli affetti*, tutte tre brevi rappresentazioni per musica.

(1) SOLERTI, *Le Origini* nella *Bibliografia;* l'ADEMOLLO ne tace: ROLLAND, p. 158 sgg.; GOLDSCHMIDT, p. 35 sgg.

(2) BELLONI, *Il seicento*, cap. VIII; BEANI G., *Clemente* IX *(Giulio Rospigliosi), notizie storiche*, Prato, Giacchetti, 1893; CANEVAZZI E.; *Papa Clemente* IX *poeta*, Modena, tip. Forghieri e Pelligni, 1900; ROLLAND, pp. 138-43.

(3) Su questo maestro cfr. ERNST von WERRA, *Michelangelo Rossi* in *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1896; ROLLAND, p. 136-38; GOLDSCHMIDT, pp. 63-70.

(4) *Feste e spettacoli* cit., p. 70. — Il codice contiene: 1. *Il Palazzo incantato ovvero La guerriera amante, Drama di Mons. Ill.mo* Giulio Rospigliosi, *posto in musica dal Sig. Luigi Rossi, rappresentata in Roma l'anno 1642.* — 2. *Erminia, Dramma di Mons. Ill.mo* Giulio Rospigliosi. - 3. *S. Bonifazio. Drama tragico per musica.* — 4. *Chi soffre speri.* — *Dal male il bene*, tutte cose del Rospigliosi.

apprendiamo che l'*Erminia,* si rappresentava in quel carnevale per opera del munifico Taddeo Barberini nel suo grandioso palazzo allora compiuto. (1) Il libretto non fu stampato, come nessun altro del Rospigliosi, ma la partitura venne in luce soltanto nel 1637, e può essere che in quell'anno sia stata riprodotta sulle scene (2).

(1) Ecco il passo della lettera: « Abbiamo il carnevale solito di Roma, quanto alle maschere e a corsi, ma col tempo poco favorevole fin qui. Si fanno commedie da comici ordinari assai buoni.... Se ne fanno anco delle altre, ma singolarmente dal Sig. D. Taddeo [Barberini] si fa rappresentare in musica *La fuga d Erminia*, con intermedi, che per quanto dicono è cosa degna di essere intesa.. » (SAVIOTTI, *Op. cit.*, p. 70-71).

(2) Cfr. la bibliografia ne *Le origini* cit. — Credo utile riferire qui la dedicatoria ad Anna Colonna Barberini insieme con la interessante descrizione della rappresentazione:

Illustrissima, et Eccellentiss.ma Sig.ra et Padrona colendissima,

L' *Erminia*, che se n' andava fuggitiva per la solitudine dalle selve, raccolta con particolar sua ventura dentro al maestoso palazzo di V. Ecc.za, ricevè l' onore di vedersi non solo ammessa al cospetto di nobilissime Dame, ma d'esser anco benignamente ascoltata e compatita nell' istoria de' suoi successi. E perchè una pellegrina, com'ella era, non avrebbe potuto comparir se non poveramente, trovò l'incostanza della fortuna di essa non poca emenda con la generosità della Sua Eccellentissima Casa, dalla quale fu abbellita con ornamenti regali. Volendo ora presentarsi in pubblico nuovamente col mezzo di queste stampe, ricorre all'esperimentato patrocinio di V. Ecc. pregandola che se una volta come forestiera l' accolse, ora, come beneficata da lei, la difenda. Et io con questa occasione rassegnandole l' umilissima servitù che le devo, le fo profonda riverenza.

Di V. Eccellenza Illustrissima

Umilissimo et devotiss.mo servitore
MICHELANGELO ROSSI.

LO STAMPATORE A CHI LEGGE.

Essendomi capitata alle mani una lettera, che in occasione della presente commedia fu scritta da un gentiluomo a un amico lontano, ho stimato d'inserirla nel principio dell' opera, persuadendomi che la notizia che porta di molti particolari, possa con non poca soddisfazione servir di guida a chi si compiacerà di scorrere questi fogli.

— « Se mai desiderai di esser mago innocente, e di sapere usare arti, le quali però all'amicizia solamente servissero, ieri certo ne ebbi una impaziente voglia, affine cioè di sciogliere V. S. costì dai domestici affari, e trasportarla a veder qui la bellissima *Erminia*, che di ordine dell'Ecc. Signor Prefetto di Roma si rappresentò. Io vi fui, e con tanto mio piacere e godimento, che, sì come oltre alla presenza e compagnia di V. S. niente più vi ebbi da desiderare, così mi confermai nella mia opinione che le poesie drammatiche non paiano verisimili, ma vere; e che in ciò di gran lunga superino tutti gli altri poetici componimenti; perchè hanno persona, e vita, e moto, e lingua, e realmente non sembrano azioni, ma sono. In questa poi ha la soavità del canto e dell'armonia continua talmente ecceduto, che io stimo potersi dire che si stesse in un continuo ratto: et inoltre che si stravedessero più tosto che vedessero con nuovo incanto rappresentati i successi di Erminia e gl' incanti d' Armida, attesi i piacevoli inganni delle

L'anno seguente 1634, essendo in Roma il principe Alessandro Carlo fratello del re di Polonia, i Barberini allestirono un nuovo spettacolo di non minore importanza, e anche per questo procurò il libretto il Rospigliosi che, tendendo all' oratorio, scrisse il *S. Alessio*, musicato da Stefano Landi (1). A queste prime seguirono nel 1635 la *Santa Teodora* (2); nel 1638 il *S. Bonifazio;* nel 1639 il *Chi soffre speri* musicato da Virgilio Mazzocchi e Mario Marrazzoli (3); nel 1642 il *Palazzo incantato* o d'*Atlante,* musicato da Luigi Rossi (4); nel 1643

macchine e delle volubili scene, che impercettibilmente fecero apparire ora annichilarsi un gran rupe e comparirne una grotta e un fiume, dal quale si vide sorger prima il *Giordano* e poi le *Naiadi;* ora venirsene *Amore* a volo et appresso nascondersi fra le nuvole: ora per i sentieri dell'aria in un carro tirato da draghi portarsi *Armida*, et in un baleno sparire: ora cangiarsi l'ordinaria scena in campo di guerra, le selve in padiglioni, e le prospettive del teatro in muraglie dell' assediata Gerusalemme; ora da non so qual voragine di Averno far sortita piacevolmente orribile i *Demonii* in compagnia di *Furie*, le quali insieme danzando et assise poscia in carri infernali per l'aria se ne sparissero; et ora poi finalmente *Apollo*, con vaghissima comitiva di *Zeffiri*, sopra un carro sfavillante di lucidissimi splendori, far sentire un concento di inestimabile melodia. È chi fu *Apollo*? Il signor Michelangelo Rossi, compositore insieme delle musiche e sinfonie di tutta l'opera: il quale sopra la più sublime parte del carro, mentre i *Zeffiri* infioravano l'aria, sonò con sì dolce e grata armonia il suo violino, che ben mostrò aver sopra le Muse e le scene dominio e signoria. La lode delle macchine e mutazione delle scene è dovuta all' acuto ingegno del Sig. Francesco Guitti, ferrarese, tanto eccellente in inventare, ordinare e governare sì fatte macchine e teatri, quanto testificano la maraviglia e l'applauso universale.

Per notizia poi delle perfezioni della poesia, basterà di legger l'opera, senza averla udita o veduta con gli aiuti del canto e degli abiti. Nelle quali due cose hanno, a giudizio di ogni uno, talmente gareggiato la melodia e la pompa, che immortale sarà tra di loro la lite del vanto, come immortale sarà parimente la gloria di chi ha con grandezza d'animo e con splendore sì grande, dato quest'anno alla città di Roma un sì nobile ed ammirando spettacolo. Del quale lascio di proposito di mandare a V. S. più distinto ragguaglio per non farla maggiormente inacerbire contra le proprie occupazioni, che l'hanno privata di così ragguardevole et ingegnoso trattenimento. »

(1) SOLERTI, *Le origini* cit., nella *Bibliografia;* ADEMOLLO, p. 10 sgg.; ROLLAND, 134-136; GOLDSCHMIDT, pp. 47 sgg. — Musicalmente, questo è considerato uno dei più importanti prodotti delle origini; pare anzi che fosse pronto fin dal 1632 e quindi precederebbe l' *Erminia*.

(2) ADEMOLLO, pp. 40 sgg.; SAVIOTTI, pp. 71-74, pubblicando parecchi brani di lettere che danno ragguaglio delle rappresentazioni.

(3) ADEMOLLO, pp. 25-31; GOLDSCHMIDT, pp. 89-96. — I. N. ERITHRAEUS [Gian Vittorio Rossi], *Dialogi*, Coloniae, 1645, I. pp. 11-18, descrive entusiasticamente una rappresentazione presso i Barberini, che L. GERBONI *(Un umanista nel seicento. Giano Nicio Eritreo,* Città di Castello, Lapi, 1899, p. 65) identifica con qualche probabilità con questa del *Chi soffre speri;* il Gerboni, riproduce anche parte del dialogo (pp. 157-59).

(4) GOLDSCHMIDT, p. 88. — Per il libretto e la partitura cfr. GASPARE-TORCHI, *Catalogo del Liceo Musicale di Bologna*, vol. III, p. 333. - L'ERITREO *(Epistolae ad Thyrrenum*, Coloniae, 1645, p. 15, ep. V del 6 febbraio 1642), così ne parla: « Proximis lu-

il *S. Eustachio,* mentre mancano le date per la *Sofronia,* la *Datira,* l'*Innocenza, La Comica del cielo,* fino alle più tarde, *Dal male il bene,* musicato da A. M. Abbatini e dal Marazzoli nel 1653 (1), e *Il trionfo della pietà* e *Le armi e gli amori,* pure dal Marazzoli nel 1654. (2)

Vive all'ombra della grandezza dei Barberini anche Loreto Vittori [1588-1670], non meno insigne castrato che autore pregiato di varie opere. Egli aveva fatto le prime armi a Firenze e vi aveva sostenuto parti principali nelle memorande rappresentazioni; ma il cardinale Ludovisi lo rubò a Cosimo II e il Vettori nel 1622 entrò a far parte della cappella pontificia e Urbano VIII lo creò cavaliere. Bisogna leggere nell'Eritreo, oltre a varî aneddoti gustosi che lo riguardano, gli entusiasmi e i deliri del popolo e dei signori romani quando egli cantava (3). Abbiamo di lui nel 1639 una *Galatea,* della quale ignoriamo l'autore del libretto; ma poichè anche la stampa di questo non reca che il nome del Vittori, potrebbe darsi che, come altri, fosse anch'esso di sua composizione (4). La scena della fiera nel *Chi soffre e speri* del Rospigliosi, datosi pure in quell'anno, lo spinse, com'egli attesta nella dedicatoria, a scrivere *La Fiera di Palestrina,* di genere giocoso, misto di

dis Bacchanalibus, Antonius card. Barberinus insignem fabulam populo spectandan dabit: Palatium nimirum, quod Ludovicus Ariostus, in suo Orlando furente, ab Atlante magicis artibus excitatum fuisse, cecinit, in eoque tot heroas et heroinas errasse finxit. Ariosti carmen deduxit in actus Iulius Respiliosus V. C., more suo, elegantissimis versibus; quibus modos fecit Aloysius quidam, modulator egregius; selecti ex cantoribus Pontificiis omnium optimi, qui fabulam agant, actores primarum partium duo sunt. M. Antonius, deliciae domini, ob singularem vocis suavitatem, et eques Loretus Victorius, cuius similem neque isthaec neque longe superior aetas tulit. Aiunt scenae totius apparatu magnificentissimum fore, ac regali Antonii cardinalis animo dignum, praestantissimi artifices adhibiti. » ecc.

(1) Goldschmidt, p. 97. — Ademollo, p. 75.

(2) Non si sa di quando sia quel *Lamento d' Arione* musicato da Luigi Rossi, segnalato come esistente nella Chigiana del Rolland, p. 245 n.

(3) *Pinacotheca altera,* Coloniae, 1645, pp. 217-221; cfr. Gerboni, *Op. cit.,* p. 65. Si vegga altresì la narrazione di una funzione religiosa alla Vallicella dove, oltre al Vittori, cantarono Francesco Fabbro, Virgilio Mazzocchi, Francesco Foggia e Giacomo Carissimi (*Epistolae ad diversos,* Coloniae, 1645, p. 269, lib. v, nº 27). — Il Vittori viveva signorilmente e aveva anche i capricci di grande cantante; una lettera di G. De-Rossi a una Isabella Ubaldi descrive una festa gastronomica musicale data in sua casa dal Vittori. — Entusiasticamente ne scrive il Rolland, pp. 143-149; Godschmidt, pp. 70 sgg. — È strano che egli sia rimasto interamente ignoto all'Ademollo, che neppure fa cenno delle sue opere.

(4) Solerti, *Le origini* cit., nella *Bibliografia.*

prosa, di versi, di pezzi cantati e di cori popolari (1). Musicò poi il *S. Ignazio,* oratorio di Gian Vittorio Rossi, che narra il successo strepitoso ottenuto quando fu eseguito nella chiesa dei Gesuiti nel 1640 (2). Più tarde sono la *Santa Irene, La pellegrina costante* e *Le Zitelle cantarine* (3).

Ma tutte queste rappresentazioni musicali di Roma, come

(1) Fu scoperto dal ROLLAND (p. 147) nel ms. Barberiniano-Vaticano XLIV, 74 dove giace inedito sotto l' anagramma dell' autore usitato di OLERTO ROVITTI.

(2) *Epistolae ad diversos* cit., pp. 323-28; libro VI, nº 37, e *Epistolae ad Tyrrenum*, Coloniae, 1645, nº LII; cfr. GERBONI, *Op. cit.*, pp. 39-40. — Il Rossi stampò a Viterbo nel 1628 un *Tobia;* ma più importante è la *Maddalena*, della quale così scriveva ad un amico il 13 agosto 1634: « Interim, quod superest ocii, libenter in scribendis tragoediis sacris consumo; quibus Virgilius Mazzocchius, nobilis musicus, modos facit, ea venustate elegantiaque, ut sit omnibus miraculo. Hoc anno *Magdalenam* dedimus *flentem ad sepulchrum* Christi corpus, ut putabat, furto sibi sublatum. Quae, tum varietate, tum excellentia modorum, tum actorum praestantia, usque adeo recto, ut dicitur, talo stetit, ut necesse eam fuerit vicies reponere. Multi quoque viri principes, in his Card. Barberinus, Aldobrandinus, Ubaldinus, Legatus Regis Poloniae, privatim domi suae dandam sibi curarunt: quam eo silentio, ea voluptate et admiratione spectarunt, ut dolerent tum cito desinere. » E forse è questa la stessa *Vita di S. Maddalena* che nel 1636 si rappresentava ancora con successo e che l'ADEMOLLO (p. 23-24) cita come esempio primo di oratorio!! L'ERITREO continuava: « Mox daturi sumus aliam, longe elegantiorem, ut arbitror; quae nunc ab actoribus iisdem ediscitur »; ma quale questa fosse ci sfugge, chè il *S. Ignazio* sopra citato è troppo tardo, e degli altri oratori di lui, come l' *Esaù e Giacobbe*, *Il Presepio*, *Il figliuol prodigo*, la *Susanna* ci mancano notizie.

(3) *La* | *Santa Irene* | *Dramma* | *Del Signor Cavalier* | LORETO VITTORI | *Da Spoleto* | *Dedicata* | *All' Eminentiss. Signor* | *Card. Barberini.* | Roma, appresso Francesco Moneta, 1644; in-8 picc. Nella dedicatoria si legge: « La prima volta ch'ella [la Vergine Irene] comparve in iscena si dedicò a quel favore di cui la rese degna la sua presenza e dal quale ora spera di esser raccolta... »; e in un Avviso ai lettori: « Questo dramma fu composto per la musica, nondimeno, essendo recitato nel palazzo del signor Marchese de Nobili e solamente alcune scene facete cantate, parve che tal novità satisfacesse mirabilmente. Ciò si avvisa affinchè ove non fosse comodità di rappresentarlo tutto in musica, si possa parte recitare e parte cantare. » È notevole proprio in Roma quest'applicazione esplicita delle teorie del DONI che là era vissuto fino a poco addietro presso il Barberini (cfr. SOLERTI, *Le origini* cit., pp. 198-201.) — Anche ci restano: *La Pellegrina Costante* | *Dramma sacro* | *Del Cavalier* | LORETO VITTORII | *Da Spoleti* | *Dedicato* | *All' Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra D. Olimpia* | *Aldobrandini* | *Principessa di Rossano.* | Roma, per Manelfo Manelfi, 1647; in-8 picc.; e nella dedicatoria si legge: « La Pellegrina Costante hebbe in Francia i suoi primi natali e il nome di Partenissa. Poi con abito e favella d'Italia andò per lo mondo ad arricchirsi di nuovi applausi. Hora ha voluto avvilirsi e mortificarsi comparendo vestita del mio basso stile e legata fra' miei rozzi versi »: pare adunque si tratti di un rifacimento di commedia francese. Ultime troviamo *Le Zitelle* | *Cantarine* | *Commedia* | *Del Sig. Cavaglier* | LORETO VITTORI | *Da Spoleto.* | *All' Illustriss. Signora, La Sig.ra Contessa* | *Margherita* | *Tarachin* | *Dalla Rovere* | In Genova MDCLXIII. Per Pietro Giovanni Calenzani; e in una nota premessa è detto che il dramma « già manoscritto ebbe l' onore di passar per le mani di Principe grande.... » Dal titolo parrebbe che almeno una parte fosse musicale. I libretti citati sono tutti nella Casanatense di Roma.

anche quelle drammatiche del Bernini, del Rosa, del Castelli e di chi sa quant'altri, furono dapprima presso signori e cardinali in forma privata, chè soltanto gli oratorii si davano in pubblico nelle chiese, e quindi tanto maggiore è la difficoltà di averne notizie sicure (1). Accanto ai Barberini anche vive e combatte per nuove dottrine e nuovi strumenti musicali, dal 1623 al 1640, Giovan Battista Doni; e, reduce dai lunghi viaggi nel 1636, diviene suo appassionato cooperatore Pietro della Valle, che proseguirà a propugnarne gl'intendimenti anche dopo che quello sarà tornato a Firenze. E il Della Valle, com'era stato amoroso raccoglitore di canti e di melodie popolari nell'Oriente (2), così ora in Roma, a festeggiare la nascita della primogenita avuta dall'orfanella georgiana Maria Tinatin, la quale, in memoria dell'affetto portatole dalla sua Maani, la dolce prima moglie il cui corpo recò attraverso i deserti e i mari a sepellire in Aracoeli nelle tombe avite, aveva sposato in seconde nozze, il 17 dicembre 1629 rappresentò in propria casa una veglia musicale assai interessante dal titolo eloquente *La valle rinverdita*. Questa sarà da me tosto pubblicata insieme con un manipolo di sue lettere, dalle quali apprendiamo ancora ch'egli compose un oratorio della *Purificazione* tra il 1640 e il 1641, e che nel carnevale del 1647 rappresentò con molto successo prima nella chiesa del Crocifisso e poi in casa propria un altro oratorio di *Esther* (3).

(1) ADEMOLLO, cap. II-IV.—Del 1634 sappiamo che dopo un desinare a Frascati il cardinale Aldobrandini fece recitare in musica « una dilettevole opera pastorale composta dal sig. Principe Aldobrandini che per vaghezza degli abiti e l'eccellenza dei musici riuscì di tutta perfezione » (*Avvisi di Roma* cit. dall'ADEMOLLO, p. 20, e dal ROLLAND, p. 296). Il 10 agosto 1636 in un convento dei Padri ministri degli infermi si rappresentò la citata *Vita di S. Maria Maddalena* (*Avvisi Urbinati*, cit. ib.); del 1637 è un'opera d'autore ignoto *Il falcone*, nominato dall'ADEMOLLO e dal ROLLAND e che io non ho potuto conoscere. Ma quante cose non restano da verificare soltanto scorrendo l'ALLACCI, *Apes Urbanae sive de viris illustribus qui ab anno* MDCXXX *per totum* MDCXXXII *Romae adfuerunt ac typis aliquid evulgaverunt*, Romae, 1633! Ivi sfilano con molte cose drammatiche sacre e profane BARTOLOMEO TORTOLETTI, BERNARDINO TURAMINO, GIROLAMO BARTOLOMEI e specialmente GIAN GIROLAMO KAPSBERGER insigne musicista, di cui è citato un *Libro di balli*, Roma, Robletti, 1615; un *Tetonto, dramma recitato a più voci*, Roma, 1630; i *Pastori di Bellemme nella nascita di N. S. Dramma recitativo a più voci*, Roma, 1630, e oltre ad altri drammi, un *Coro musicale* per le nozze di Taddeo Barberini con Anna Cesis del 1629. Quale bel tema queste nozze per la storia del costume, letteraria e musicale! Un gran numero di composizioni cita l'Allacci, tra le quali un altro *Coro musicale* di GIOVANNI CIAMPOLI, e un *Dramma musicale* di DOMENICO BENIGNO.

(2) Cfr. il suo *Discorso* in SOLERTI, *Le origini*, p. 169-70.

(3) Cfr. il mio articolo *Lettere inedite sulla musica di Pietro Della Valle a G. B. Doni, ed una Veglia drammatica musicale del medesimo* nella *Rivista Musicale*, vol. XI (1904).

Anche i signori e gli ambasciatori forestieri che stavano in Roma non erano da meno nel coltivare i nuovi generi musicali. Principale tra questi, dopo il 1620, fu il cardinale Maurizio di Savoia, che aveva seco Ludovico d'Agliè e Michelangelo Rossi, nel cui palazzo fioriva una vera accademia e nel carnevale vi si rappresentavano drammi e balletti; e a Roma il D'Agliè scrisse il *S. Eustachio* che fu musicato da Sigismondo d'India e rappresentato nel 1625 (1). Anche nelle legazioni straniere si seguiva l'esempio, e il Mazarino, allora semplice abate e incaricato di Francia, fece nel 1639 rappresentare un melodramma di Ottaviano Castelli; e l'anno dopo se ne rappresentò un altro, parole del Castelli e musica di Angelo Cecchini, nel palazzo di François Annibal d'Estrées, marchese di Coeuvre, maresciallo di Francia e ambasciatore straordinario alla S. Sede: i frutti si vedranno di lì a pochi anni a Parigi (2).

(1) RUA, *Poeti* ecc., p. 8; p. 46 e p. 103-106. — Dei balletti non trovo ricordato dal MÈNÈSTRIER che *Bacco trionfante dell'Indie con Ecloga e caccia pastorale. Festa fatta dai signori Paggi del Ser.mo Principe Maurizio Cardinale di Savoia per il giorno natale del Ser.mo Carlo Emanuele, primo Duca di Savoia, in Roma li 22 gennaro dell'anno 1624.*— L'ALLACCI, (*Apes urbanae*, Roma 1633) ricorda di un GIOVANNI ARGOLI, *Della Bambace e Seta. Trasformazioni pastorali. Al Sig. Card. Maurizio di Savoia*, Roma, 1624; questo tema delle trasformazioni era una specialità delle feste savoine.

(2) ADEMOLLO, p. 51, ma non cita il libretto: *Il Favorito* | *Del Principe* | *Dramma Heroicomico* | *Boscareccio* | *di* | OTTAVIANO CASTELLI | *Spoletino* | *Recitato in musica nella città* | *di Roma l'anno 1639* | *nel Palazzo dell'Illustriss. et Eccellentiss.* | *Sig. Ambasciator di Francia.* | *All'Eminentiss. e Reverendiss. Sig.* | *il Signore Card. Risciglin.* | In Roma, per Antonio Landini. | 1641 | Si vendono alla Palla d'oro in Navona: pp. 140. — *La Sincerità* | *Trionfante* | *overo* | *L'Erculeo Ardire* | *Favola boscareccia* | *dedicata all' Emin.mo et Rev.mo Sig.* | *Card. di Risciglin e rappresentata nel Palazzo* | *dell' Ill.mo et Eccell.mo Sig.* | *Marchese di Covre* | *Marescial di Francia* | ..... | *Composta dal sig.* OTTAVIANO CASTELLI, | *da Spoleti* | *e posta in musica dal sig.* ANGELO CECCHINI, *Musico del sig. Duca di Bracciano.* | In Roma, appresso Vitale Mascardi, 1640; 4°, cc. 14, più pp. 56 contenenti il *Dialogo del sig.* OTTAVIANO CASTELLI *sopra la poesia drammatica*, e quindi pp. 194 col testo della favola e 5 incisioni [VOUTQUENNE, p. 121]. — L' ADEMOLLO dubita di chi fosse la musica del *Favorito del principe*, ma può essere stata del Castelli medesimo che ne era assai studioso, tanto più che in una lettera del 23 marzo 1641 il Della Valle narra come il Castelli si recasse da lui per apprendere i nuovi modi di musica e le teorie del Doni: « il che giudico che possa assai giovare a promover questi studii, per esser esso uomo attivo assai e che ha mille recapiti, con facilità di unir genti, di trovar chi faccia spese, e cose simili, che potrebbero giovare assai alla dottrina. Questo carnevale ha fatto rappresentare in musica una azione pastorale, composta da lui medesimo e la poesia e la musica, conforme va ne gli Argomenti stampatine. Vi ha usato l'accordatura dei semituoni uguali; vi ha fatto mutazioni di tuono a suo modo; ma in somma l'opera è piaciuta a tutti; et io stesso, che vi fui una volta con curiosità vicino a quelli che suonavano, ingenuamente ne ebbi gusto

Il primo teatro pubblico per l'opera non si apre, pare, in Roma che nel 1652 (1).

c.) Torino.

Ho detto più sopra che Torino soltanto in parte ha recato il suo contributo allo sviluppo del melodramma. In fatti in quella corte ebbero sempre maggior favore i tornei, le giostre (2), i balletti, le mascherate (3) che non il vero e proprio melodramma; ma tuttavia la musica ebbe sempre grande parte in tutte le feste.

Fino dal 1585 per l'arrivo di Caterina d'Austria sposa a Carlo Emanuele, fra le altre sorprese preparatele, da Moncalieri, dove s'imbarcò, fino a Torino fu per il Po di continuo accompagnata da isolette natanti e da scogli con sopra ninfe e pastori

grande. » (Cfr. il mio art. *Lettere di P. Della Valle*, cit.) L'Eritreo (*Pinacotheca* I, Coloniae, 1645, p. 295) ne loda la versatilità dell'ingegno, e così narra: « sed, sive strepitum foris perosus, sive iudicio, ad mansuetiores Musas animum transtulit, ad Poesim in primis ac Musicam; ac singulis fere annis, singulas et interdum binas populo fabulas dedit; quarum postremis modos etiam fecit. At cum vir princeps, ab ipso invitatus, laudavisset eius versus et modos, dixissetque nihil ipsi deesse praeter pingendi artem, tum enim eum fore ab omne parte perfectum; eius fabulae, quam proxime anno docuit, scenam sua mano affabre sciteque depinxit; quam vero illi principi ostendens: « Vides (ait) neque ea a me perfectio absolutioque, quam desideras, abest. » Ex comoediis omnibus, quas spectandas praebuit, suo judicio, primas deferebat illi, cuius in aedibus Regis Galliarum oratoris inspiciundi fecit copiam, quam etiam edivit; fortasse quia maiore sumtu, magnificentiori apparatu ac praestantioribus musicis acta est: verum quia nihil est in ea primum neque postremum, sed omnia confusa atque permixta, et quia ab longitudinem fastidiis hominum adhaerescit, non inurbane a quibusdam *Taedii et Confusionis Nuptiae* appellatur; optima omnium stylo argumento atque sentitiis existimatur ea quae *Apollinis intemperies* vocitatur ». Di questi due non ho trovato i libretti; Morì nel maggio 1642. — Aggiungerò da ultimo che anche a Firenze si rappresentarono più volte cose musicali in occasione di passaggi del M.se di Coeuvre; cfr. qui vol. II, pp. 336-7, e l'altro volume *Musica, Ballo e Drammatica* cit., *ad nom.*

(1) Adenollo, cap. VI.

(2) *Traité* | *des* | *Tournois*, | *Joustes*, | *Carrousels*, | *et autres* | *Spectacles Publics* | [incis.] | A Lyon, | Chez Jacques Mvgnet, en la rüe Neufve, | proche le grand College, à l'image de S. Ignace. | M. DC. LXIX. | Avec Privilége du Roy, et Permission: 4°. — Cibrario, *Delle giostre alla corte di Torino*, Torino, 1841. — Promis, *Feste alla corte di Savoia nel secolo* XVII, in *Curiosità e ricerche di Storia Subalpina*, II, 186-204 e 351-379.

(3) Il Menestrier, *Des représentations en musique* cit., dà un lunghissimo elenco di queste ultime. — Con grande rincrescimento, perchè immagino dagli altri trattati che molta materia avrebbe fornita, non ho potuto vedere da me l'altra operetta di lui *Des ballets anciens et modernes selon les règles de l'art du Theatre*, Paris, chez René Guignard, 1682; 12°. — Sul ballo in Piemonte v. P. Vayra, *Un gran decaduto*, nelle *Curiosità e ricerche* cit., II, pp. 710-73.

che cantavano, e dopo qualche tempo scesa in una di queste isolette «il s'y fit une petite action en musique des *Amours d'Alfèe et d'Aretheuse*», e poi vi fu servito un banchetto (1): certamente tale rappresentazione sarà stata sul genere di quelle veneziane.

Il grande ideatore e organizzatore delle feste a Torino fu nei primi trent'anni del secolo il marchese Lodovico d'Agliè, simpatica figura di gentiluomo e di letterato: «Le Marquis d'Agliè, seigneur piemontois,.... est celuy a qui la Cour de Savoye doit une partie de ses plus belles et plus riches inventions. Ce fut luy qui fit le dessein de la reception de l'Infante d'Espagne, esponse de Charles Emanuel l'an 1585. Celuy du *Combat de Diane et de Venus dans l'Isle Polidore l'an 1602* (2). Les rejoüissances celebres faites aux nopces des Princesses Marguerite et Isabelle avec les Ducs de Mantouë et de Modene, où il eut des inventions si extraordinaires et si spirituelles. Les *changements de Millefleurs,* dont le Duc Charles Emanuel avait formè la pensèe, pour l'an 1608; la *Prise de l'Isle de Chypre* de l'an 1611; les *Élemens* et les *Triomphes de Petrarque* de l'an 1618; le *Secours de Rhodes* de l'an 1619 (3). Avec toutes les rejoüissances, bals, ballets, courses, mascarades, machines et autres pareilles choses faites pour le mariage de madame Chrestienne de France» [1619].

L'an 1624 Monsieur le Compte Philippe d'Agliè, son neveu, commenca a luy succeder pour la conduite de ces inventions, qui'il a rendües les plus spirituelles du monde par une infinitè de desseins ingenieux.....»; e seguono elogi grandissimi e un

(1) Ménéstrier, *Représentations*, pp. 281-82. — Il Rua (*Poeti* cit., p. 30), non dice che la favola fosse in musica. - Ne tacciono interamente L. Tettoni e M. Marocco, *Le illustri alleanze della Real Casa di Savoia*, Torino, 1868 dov'è ristampata una *Relatione degli apparati e feste che furono fatte nell'arrivo ecc. nel 1585*. — Il Ménéstrier attribuisce anche questi spettacoli al d'Agliè, ma ciò è impossibile essendo questi nato nel 1578.

(2) *Combattimento | delli Cavalieri | di Diana, e di Venere | all'isola Polidora, | Nel Parco del Sereniss. Duca di Savoia | presso la Città di Torino, | Fatto nelle Nozze dell'Illustriss. Sig D. Beatrice | d'Este, maritata all'Illustrissimo Signor | Ferrante Bentivogli | Li 16 di Giugno dell'anno 1602.* | In Torino, | Presso Agostino Disserolio. M.DCII. | Con licenza dei superiori: 4°, pp 36.—Cfr. Rua, *Poeti*, p. 27.

(3) Per questi tre v. più avanti agli anni rispettivi.

lungo elenco di tali invenzioni (1). Già dissi che nelle feste del 1608 a Torino erano mancati interamente i nuovi spettacoli musicali (2), ma il 24 agosto del 1609 «.....le Duc de Savoye ayant recu les cardinaux Aldobrandin et de Saint Cesaire, l'un neveu du Pape Clement VIII et l'autre son petit neveu, qui assisterent aux nopces des Infantes de Savoye, entre les divertissemens qu' il leur donna a Millefonti, l'une de ses plus belles maisons, il fit representer une action en musique, accompagnèe de ballets. Elle commenca par un Arion portè sur un daufin, qui s'avançant sur le canal chanta un recit, et fut suivi sur le meme canal d'un ballet des Tritons et de Dieux marins, qui dansoient dans l'eau d' une maniere nouvelle. Le sujet de la piece étoit les *Transformations de Bellonde en Millefonti.* Elle fut de trois actes, dout le Duc de Savoye donna lui-même le dessein et le Marquis d'Agliè en fit le vers» (3). Ma è pur certo, come risulta dalle *Istruzioni* per la rappresentazione edite dal Rua, che questa famosa favola fu cantata soltanto in parte e non uscì ancora dal vecchio tipo delle feste cortigiane (4).

È bensì vero che tale favola fu recitata dai *Comici Accesi,* e che in quel tempo medesimo era a Torino e vi trionfava la famosa Virginia Andreini, la protagonista dell'*Arianna* (5), di cui il d'Agliè ricorda nell'*Autunno* (st. 277) che nella villa di Millefonti cantò «d'Amor l'ira e le paci». Non è tuttavia da supporre che vi riproducesse il fortunato melodramma, per le difficoltà sceniche e dell'orchestra, nè abbiamo traccia che sia stata richiesta o mandata la partitura.

Ho accennato invece (6) che il principe Gonzaga trovandosi a Torino nel 1610 richiese in tutta fretta a Mantova la

(1) MÉNÉSTRIER, *Tournois* ecc. p. 88-89. — Sul d'AGLIÈ, v. RUA, *Posti* cit.: p.te I. — Sono da ricordare anche D. Lorenzo Scoto, Emanuele Tesauro, l' abate Cauda, il p. Giuglaris ecc., tra gl'inventori di feste torinesi, delle quali un elenco, considerevole pubblicherò io stesso tra breve nella *Rivista Musicale.*

(2) Cfr. qui addietro pp. 91-92 e *n.*

(3) MÉNÉSTRIER, *Représentations*, pp. 239-40; v. anche *Tournois*, pp. 356-7.

(4) RUA, *Le Trasformazioni di Millefonti* nel *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.na*, XIX, pp. 193-99; *Un episodio letterario alla Corte di C. E.* I. nel *Giorn. Ligustico* (1893), pp. 98 sgg.; e *Posti* cit., pp. 31-36, e p. 72.

(5) BORZELLI, *Il cav. G. B. Marino*, Napoli, 1898, p. 99. — RUA, *Un episodio*, p. 47.

(6) Cfr. p. 72 *n.*

partitura dell'*Orfeo,* abiti e strumenti. e poichè anche nel 1610 la Florinda fu a Torino, è più probabile che vi fosse ripetuto questo melodramma (1).

Comunque. il nome di Monteverdi è intimamente legato alla prima audizione del nuovo genere musicale da parte della Corte di Savoia, non solo per aver assistito a Mantova all' *Arianna,* ma perchè il fratello di Claudio, cioè Giulio Cesare Monteverdi mise in musica espressamente per essere rappresentata ai Principi di Savoia nel 1611 un nuovo melodramma di Ercole Marliani, mantovano, già addietro ricordato, *Il Rapimento di Proserpina*, finora sfuggito interamente agli storici della musica e a' suoi biografi (2). Nel carnevale di quell' anno il Principe di Savoia aveva fatto in Torino una splendida festa, invenzione del D' Agliè, nella quale si rappresentò l' espugnazione dell' isola di Cipro convertendo in lago un salone del palazzo (3). Dopo i príncipi, come già l' anno innanzi, si erano recati a Casale a trovarvi la sorella Margherita che con lo sposo Gonzaga vi si tratteneva, e colà ebbe luogo questa rappresentazione della *Proserpina*, alla quale vediamo prendere parte la *Florinda*, il Rasi, il Campagnolo, che è descritta in una rarissima stampa del tempo, e per l' importanze delle notizie datevi credo utile riferirne la parte interessante qui in appendice (4).

(1) Margherita di Savoia Gonzaga in una letterina del 26 gennaio 1611 al Duca scrive che i comici: « per quello che in nome di Florinda n'è stato esposto, pretenderebbero qualche mancia dalla benignità di V. A. per la servitù fattale l'anno precedente. » (Rua, *Poeti*, p. 43 *n.*)

(2) Un fuggevole cenno, ma senza chiarire nè l' autore nè il musicista nè altro ne ha dato il Rua, *Poeti*, pp. 42 e *n.* con l' occasione della letterina che qui appresso è riprodotta. — Di Giulio Cesare Monteverdi finora, all' infuori di due madrigali stampati con quelli di Claudio, e dell' *Apologia* in favore del fratello contro l' Artusi (Vogel, *Monteverdi*, p. 336) nulla si conosceva; ne tace perfino l' Arisi nella *Cremona letterata*. Cfr. anche qui addietro p. 92.

(3) *Relatione nella festa del S.mo Principe nel giorno natale di S. A. S. l'anno 1611*, In Torino, appresso i Fratelli De Cavalleri, 1611, 4.° — Ménéstrier, *Représentations;* e *Tournois*, p. 181. — Rua, *Poeti*, p. 5.

(4) Si vegga in appendice la *Breve descrizione delle feste fatte dal Principe di Mantova pel Natalizio dell' Infanta Margherita e nella venuta delli Serenissimi Principi di Savoia nella città di Casale*, Casale, 1611. Dall' esemplare della Reale di Torino, me ne favorì copia l' amico G. Sforza, che ringrazio di questa e di molte altre delle cose che qui ho potuto dire. — Il principe Francesco Gonzaga il 6 maggio successivo scriveva ancora da Casale al Duca Carlo Emanuele a Torino: « Il Monteverde autor della favola di Proserpina rappresentata a V. A., ha pensiero di dedicargliela e havendomi richiesto ad accompagnarlo con una mia, non ho potuto negargliele, valendomi di tal occasione par baciar a V. A. la mano.... » La lettera del Monteverde non si trova nell' Archivio di Torino, e anche lo spartito è perduto.

Ma la via lunga mi sospinge; e a malincuore tralascio più e varie descrizioni di balletti leggiadri e curiosi degli anni seguenti (1); ed essendo incerta assai la rappresentazione dell' *Arione* del Capponi nel 1619. non trovandosene menzione nelle relazioni delle feste per le nozze di Vittorio Amedeo con Cristina di Francia durante le quali sarebbe stato eseguito (2), è forza arrivare al 1620, quando Lodovico d'Agliè dà a Torino una nuova festa musicale, che si può ritenere come il primo saggio di melodramma, con *La Caccia* «recitata in musica alla Vigna del Ser.mo Principe Cardinale [Maurizio] di Savoia per occasione d'una festa fatta a Madama Reale il 27 settembre 1620». Così il codice che la contiene, da cui l'ho tratta per questa raccolta (3): tuttavia la brevità della composizione, piuttosto che

(1) Non tacerò tuttavia delle feste del 1618 perchè addietro accennate: *Relatione | delle feste | rappresentate | da S. A. Serenissima, | e dal Seren.mo Principe | Questo Carnevale* | [stemma] | In Torino, Appresso Luigi Pizzamiglio, Stampator ducale, 1618; pp. 5-19 descrive il balletto degli *Elementi*, addietro ricordato (cfr. RUA, *Un episodio*, p. 81 e p. 86-87, e *Poeti*, p. 73) — A p. 19 incomincia la *Festa di S. A. Serenissima | alli 25 di Febraro*, e termina a p. 34. Il balletto fu la *Sfera di cristallo* e terminò con la comparsa del *Capriccio* (cfr. RUA *Un episodio*, p. 87; *Poeti*, p. 73.) Il MÉNÉSTRIER (*Représentations*, p. 270-71) così la riassume: « Peu de jours auparavant le Duc en fit un autre de sa propre invention, auquel il donna le nom de Ciel de Chrystal: *La sfera di Cristallo*. Il fit dresser pour cette feste une grande salle de figure ovale, dont le plafond et tous les lambris étoient de grandes glaces de miroirs, les pilastres et les niches en étoient aussi, et dans les niches huit statues avoient les têtes et les mains de verre. Sous chuque statüe étoient deux vers en forme d' inscription et huit madrigaux italiens entre le niches. Les princes, les ambassadeurs et les dames étant placez comme pour assister à un spectacle, des quatre cotez de la sale sortirent quatre grandes tables chargées de quatre services, et accompagnés de recits en musique qui furent terminez par un ballet du Caprice » — L' ultimo giorno di quel carnevale, durante un banchetto dato dal Duca a Racconigi, apparvero durante i vari servizi le figurazioni dei *Trionfi* del Petrarca, che il MÉNÉSTRIER pure descrive brevemente, pp. 269-70; invenzione, come le precedenti, del D' Agliè.

(2) Cfr. qui addietro, p. 123, n. 2. — Non ho potuto trovare la *Relazione delle gran feste fatte in Torino et della correria dell' huomo armato, fatte dal sereniss. Principe di Piamonte. Dove si intende la Giostra ed il mantenitore di essa et li padrini, carri trionfali et fuochi et altre cose nobilissime da intendere, Et tutto questo è stato fatto per il matrimonio seguito tra il serenissimo D. Amedeo, Principe di Piamonte, con Madama Cristina sorella del Cristianissimo re di Franza*. In Venetia MDCXIX. Appresso Antonio Turrino; in-4. — Il MÉNESTRIER, *Tournois*, p. 88, accenna a una festa intitolata *Il Soccorso di Rodi*, fatta in palazzo in questa stessa circostanza.

(3) È il cod. 53 della Biblioteca del Re a Torino, contenente *Poesie di* LUDOVICO d'AGLIÈ, già segnalato dal Rua. Contiene *Canzoni*, pp. 1-161; — *La Caccia | Recitata in musica alla | Vigna del Ser.mo Principe Card.le | di Savoia, per occasione di | una festa fatta a M. R.le | li 27 Settembre 1620*; pp. 40; — *La Bellonda, o siano le | Trasformazioni di Mil- | l' amanti, favola dram- | matica rappresentatina*; pp. 70; — e *l' Adrida, favola pastorale*, già ricordate.

tra i veri e propri e melodrammi, fa ch'io la collochi tra le altre favolette da recitarsi cantando. L'autore della musica rimane ignoto.

Accennerò soltanto che per la solita festa natalizia di Madama Cristina, il 10 febbraio 1621 si rappresentò, ridotta in tre atti, e tutta da dame, l'*Amaranta* del Villifranchi, con intermedi di balletti, e con in fine uno più splendido intitolato dai *Sette re della China* (1), per cogliere al 1623 una magra notizia di un'altra favola musicale del d'Agliè, della quale tutto è ignoto compreso il nome (2). Bisogna arrivare al 1628 per trovare un altro melodramma, anche questo però di piccole proporzioni: l' *Arione, favola marittima di* G. B. O., iniziali che forse coprono il nome di Giovanni Bisogno, parente di quell'insigne musico di corte Paolo Bisogno, che cantò precisamente nella rappresentazione di questa favola. In quell'anno 1628 le feste furono più splendide del consueto; cominciarono già in gennaio con un gran balletto drammatico-musicale di D. Lorenzo Scoto, che in vari quadri musicali rappresentò le gesta di *Cadmo vincitor del Serpente;* l'ultimo di carnevale la Duchessa offrì al Duca una *Veglia,* in cui apparivano spiritelli, sogni, zeffiri, aurore, rugiade, vapori e altre fantasie, invenzione anch'essa per musica di Lorenzo Scoto; e il Principe di Piemonte il 10 febbraio, per il natalizio della madre, fece rappresentare l' *Alceo* dell' Ongaro, tutto dai suoi gentiluomini e ridotto a tre atti, con

(1) *Relatione della festa | fatta dalli | Serenissimi Principi, | et dalle Sereniss. | Infante | Nel giorno Natale | a Madama Serenissima; | li 10 Febbraro 1621.* Torino, Pizzamiglio, 1621, che fu riprodotto dal Rua per *Nozze Calligaris-Gutierrez*. Torino, Tipografia Salesiana, 1893. — Cfr. Ménèstrier. *Op. cit.* — Questa notizia dell' *Amaranta* è rimasta ignota al Maffei cit.

(2) Un certo Tiburzio Garino dedicando il *Geloso* di Lorenzo Cataneo, Torino, 1623, al d'Agliè, ricorda tra l' altre poesie di lui: « quella che pur dianzi con tanto applauso e con sì maestosa e più che regia pompa di machine ed intermedi han fatto in musica rappresentare queste Serenissime Altezze. » E il principe Emanuele Filiberto scriveva da Palermo al d'Agliè il 1 maggio 1623: « Ce siamo rallegrati assai delle belle feste tanto a piedi come a cavallo che il carnevale prossimo passato si sono fatte costì et che tra le altre sia riuscita ammirabile la Commedia recitata in musica con gli intermedi apparenti et machine. Et perchè il Scotti sin adesso non ci ha inviato relazione (come ci avvisate che lo voleva fare) ne sarà caro che con la prima occasione ce la mandiate. » (Rua, *Poeti*, p. 46). — Dovrebbe dunque esistere una relazione di D. Lorenzo Scoto al proposito; e penso se questa commedia in musica non potrebbe esser stata una delle due altre composizioni del d'Agliè, la *Smeraldi* o la *Zelizuca*, che sono perdute tranne piccoli avanzi (Cfr. Rua, *Poeti*, pp. 37-39).

intermedi. e con un balletto della *Fortuna* (1). Ma quel 10 febbraio ebbe altresì luogo la festa di gala consueta di cui sentiremo la descrizione riassuntiva fattane dal Ménéstier: « L'une des plus extraordinaires de ces representations. fut celle qu' on fit à Turin le 10 Fevrier 1628 pour celebrer le jour de la naissance de Madame de Savoye. On fit une grande machine du Vaisseau de la Felicitè. Toutes les Divinités qui sont propices aux hommes parurent dans le ciel et firent chacune un récit en musique auquel tout le choeur répondoit. En même temps sur les quatre angles de la sale parurent quatre machines pour les quatre Elemens, un Montgibel pour le feu, un Arc-en-ciel pour l'air, un Theatre pour la terre, et un Vaisseau pour l' eau. Tout d'un coup la sale se remplit d'eau, et le vaisseau s' avançant fit voir sur la prouë un trone magnifique preparè pour les princes et le princesses. Les deux côtez avoient en divers boucliers les armes de tous les etats des Ducs de Savoye. Dans le corps du vaisseau étoit une grande table prèparee pour quarante personnes. Le Dieu de la mer invita les princes, le princesses et les dames à entrer dans ce vaisseau. où il furent servis par les Tritons, qui conduisoient les services sur le dos de divers monstres marins. On rèpresenta sur un ecueil peu èloignè du vaisseau la pièce d' *Arion,* jettè dans la mer et sauvè par un Daufin. La musique fit le prologue. La primiére partie fut le depart d'Arion; la seconde le fit voir chantant sur le dos d'un dauphin. Dans la troisiéme il fut portè à Corinthe ou Periandre lui fit raconter ses avantures et le confronta avec les nautoniers qui l'avoient jettè dans la mer. Les

(1) Queste feste sono raccolte in un volume composto di tre distinti opuscoli: *Relatione* | *Del gran Balletto* | *Di Madama Ser.ma* | *Principessa di Piemonte* | *Rappresentato al Ser.mo Duca* | *Il giorno vltimo di Carnouale.* | *Di* G. B. O. | [stemma] | In Torino, | Appresso i Caualleris. M. DC. XXVIII; P, pp. 22 + 2 bianche, ed è la Veglia su ricordata. Segue: *Relatione* | *Della splendidissima* | *Festa* | *Del Ser.mo Principe* | *Di Piemonte* | *Per gli anni felici di S. A. Ser.ma* | *Alli 22 Gennaro 1627* | *Di* G. B. O. | [stemma] | In Torino, | Appresso li Caualleri, M. D. CXXVIII; si noti che *Genaro* è stampato su di un cartellino sovrapposto al foglio che recava stampato *Dicembre*, e lo stesso è fatto sulla prima pagina colla relazione che, seguendo al precedente opuscolo è numerata p. 25-44; e questa è la rappresentazione del *Cadmo*. Segue ancora: *Breue racconto* | *Della* | *Seconda Festa* | *Fatta dal Ser.mo* | *Principe di Piemonte* | *Alli 10 Febraro 1628*; pp. 45-52, ed è quella dell'*Alceo*.

Sirenes firent un ballet à la fin de cette piece qui fut de l'invention du duc Charles Emanuel. » (1)

E con quest'anno poniamo fine alle prime indagini.

d) — Venezia.

Lasciati nel 1612 i servigi troppo mal rimunerati di Mantova. Claudio Monteverdi fu chiamato nel 1613 a dirigere la cappella ducale di S. Marco in Venezia, dove rimase fino alla morte avvenuta nel 1643. La nuova musica, là dove l'antica era arrivata, come vedemmo, alle ultime applicazioni possibili al teatro (2), non poteva avere migliore introduttore fra le Lagune, e, quantunque non senza lotta, il trionfo fu ben presto completo.

Se il maestro non ebbe più bisogno dei Gonzaga, già vedemmo come di continuo i Gonzaga si rivolgessero a lui ogni qual volta meditassero qualche spettacolo musicale: e infatti durante parecchi anni il Monteverdi non compose che per Mantova (3): ma intanto egli perseguiva instancabile il suo ideale

(1) Ménéstrier, *Des Répresentations*, pp. 174-76. — Si ricordi l'altro *Arione* del Capponi testè indicato nella parte riguardante Bologna. — Più ampie sono le notizie contenute nel *Breve* | *Raggvaglio* | *Della suntuosissima Festa* | *Del Serenissimo* | *Drca di Savoia*, | *Per gli anni felici di* | *Madama Sereniss.ma* | *Alli* x *Febbraro 1628.* | *Di* G. B. O. | [stemma]; s. n. tip., pp. 72. Da p. 25 a 58 è l'*Arione*, che si vedrà riprodotto qui nel vol. III con un brano della relazione che lo riguarda; seguono poi i balletti del *Tempo*, delle *Quattro parti del mondo* e delle *Stagioni*. — Ve n'è una traduzione francese, ma senza l'*Arione*: *L'Appareil* | *Somptueux* | *de S. A. S.* | *Faict au Chasteau pour la Naissance* | *de Madame.* | *Le 10 de Fehurier* M. DC. XXVIII. | A Turin, par les Chevalier. 1628; 4°, pp. 26. — Ancora pochi giorni appresso ebbe luogo un altro balletto della *Potenza d'Amore*, descritto nella *Relatione* | *Della* | *Nobilissima Festa* | *De' Cavalieri* | *Del Sereniss.mo* | *Principe Cardinale* | *Di Savoia,* | *Fatta alli 5 di Marzo 1628.* | *di* G. B. O. | [fregio] | In Torino, Appresso li Cavalleris, 1628; 4°, pp. 20

(2) Cfr. cap. v. — Non è senza interesse rilevare che del 1610 vediamo apparire a Vicenza il *Glauco schernito. Favoletta da recitarsi in musica per intermedii* di Lodovico Aleardi; ma chi ne fosse il musicista s'ignora interamente. La favoletta è qui riprodotta nel vol. III.

(3) Non solo Mantova, ma Parma, come pure ho accennato, per le feste del 1628 incaricò delle musiche il Monteverdi, che fu chiamato colà per qualche tempo; e ancora nel 1641 essendo nato il 5 gennaio un figlio al duca Odoardo e meditandosi perciò delle feste a Piacenza, egli fu incaricato di musicare un balletto composto per l'occasione dal conte Bernardo Morando: *Vittoria* | *D'amore.* | *Balletto* | *Fatto* | *Nella Città di Piacenza* | *Il Carnevale dell'anno corrente* | MDCXXXXI. | *Con apparato* | *Di Macchine, di Musiche, e d' Inuenzione,* | *spiegata in versi, e descritta* | *Da* Bernardo Morando. | *E posta in musica* | *Da* Claudio Monteverde. | In Piacenza, | Per Gio. Antonio Ardiz-

artistico, che la musica cioè fosse specchio dei sentimenti e in certa guisa li riproducesse ed esprimesse in modo da suscitarli nell'animo degli ascoltatori. Questo suo pensiero egli espone in una classica prefazione che in certo modo si può considerare come l'ultima affermazione del periodo delle origini della nuova musica, dalla quale prefazione apprendiamo altresì che soltanto nel 1624, quantunque privatamente, egli si producesse con qualche cosa di nuovo a Venezia:

« Havendo io considerato le nostre passioni od affettioni del animo essere tre le principali, cioè Ira, Temperanza et Humiltà o supplicatione, come bene gli migliori filosofi affermano, anzi la natura de la voce nostra in ritrovarsi alta, bassa et mezzana: e come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle et temperato, nè havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma ben sì del molle et temperato, genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica (III 10 *De rep.*,) con queste parole « Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium, voces atque accentus », et sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona musica come afferma Boezio dicendo: « Musicam nobis esse coniunctam mores vel honestare vel evertere » (*Musica*, lib. I, cap. I): perciò mi posi con non poco mio studio et fatica per ritrovarlo; et considerato nel tempo pirricchio, che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi belliche concitate, e nel tempo spondeo, tempo tardo, le contrarie: cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal tono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome et ripercosse ad una per una con agiontione di oratione contenente ira o sdegno. udii in questo poco esempio la similitudine del effetto che ricercavo, benchè l'oratione non seguitasse co' piedi

zoni. Con lic. de' Sup.: 4°, cc.8 n. n.; che è anche con le *Opere* del MORANDO, Piacenza, Bazachi, 1662. Sul Morando, che fu autore di altre cose musicali cfr. POGGIALI, *Mem. Stor. di Piacenza*, t. XI; e MENSI, *Dizionario biografico piacentino*, ad nom. — Cfr. il mio art. *Un balletto musicato da Claudio Monteverde sconosciuto a' suoi biografi* nella *Rivista Musicale Italiana*, vol. XI (1904).

la velocità del istromento. E per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà et naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrittione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè e preghiera e morte; et l'anno 1624 fattolo poscia udire a' migliori de la nobile città di Venetia, in una nobile stanza del Illust. et Ecc. Sig. Girolamo Mozzenigo, Cavaglier principale, et ne comandi de la Sereniss. Repubblica de' primi, et mio particolar padrone et partial protettore, fu con molto applauso ascoltato e lodato. Il qual principio avendolo veduto a riuscire alla imitazione dell'ira, seguitai a investigarlo maggiormente con maggiori studii, et ne feci diverse compositioni, altre così ecclesiastiche come da camera, et fu così grato tal genere anco agli compositori di musica, che non solamente l' hanno lodato in voce, ma anco in penna, a l'immitazione mia, l' hanno in opera mostrato a molto mio gusto ed onore...» (1).

Dunque anche il maestro fa datare dal 1624 la propria affermazione a Venezia, ma soltanto nel 1628 abbiamo di lui la prima composizione profana per un banchetto (2), e soltanto nel 1630 il primo melodramma, *La Proserpina rapita*, libretto di Giulio Strozzi, ma ancora recitato privatamente, in occasio-

(1) *Madrigali | Guerrieri, et Amorosi | Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno | per breui Episodij fra i canti senza gesto. | Libro ottauo | Di* CLAVDIO MONTEVERDE | *Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia. | Dedicati | Alla Sacra Cesarea Maestà | Dell' imperator | Ferdinando* III. | *Con privilegio.* | [impresa] In Venetia, | Appresso Alessandro Vinconti, MDCXXXVIII, 4°, pp. 35. Quivi son date le st. 52-68 del c. XII della *Gerusalemme*, ma frutto di tali studi posteriori è anche ciò ch'egli scriveva in una lettera del 1 Maggio 1627 (DAVARI, *Monteverdi*, p. 75): « Mi trovo però fatte molte stanze del Tasso dove Armida comincia *O tu che porte parte teco di me parte ne lassi*, seguendo tutto il lamento et l'ira con le risposte di Ruggiero (*sic* per *Rinaldo*) che forse non spiaceria, et mi trovo fatto il combattimento di Tancredi con Clorinda. ». Sono le st. 41-53 del c. XVI dalla *Liberata* alle quali seguita con la st. 59-63 l' ira di Armida. — Ma di questo nuovo lavoro nulla ci resta, se non le st. 58 (*Vattene pur*) 59 (*Là tra 'l sangue*) e 63 (*Poi ch'ella in sè tornò*) già composte 35 anni prima e apparse ne *Il terzo libro di Madrigali a cinque voci novamente composto et dato in luce*. In Venetia appresso Ricciardo Amadino, MDXCII, 4°, più volte ristampato | (cfr. VOGEL, *Monteverdi*, pp. 380-81).

(2) *I Cinque Fratelli. Sonetti di* GIULIO STROZZI, *honorati di Musica dal Sig.* CLAUDIO MONTEVERDE, *e cantati nel Real Convito fatto dalla sereniss. Republica di Venetia nel suo famoso Arsenale. A' Sereniss. Principi D. Ferdinando* II *Gran Duca Quinto di Toscana e D. Giov. Carlo de' Medici suo fratello*, Venezia, Deuchino, MDCXXVIII.

ne delle nozze di Giustiniana Mocenigo e Lorenzo Giustiniani al palazzo Mocenigo (1).

Poi sono nove anni di silenzio a Venezia: silenzio forse più dei documenti che de' fatti, e forse mancanza di nostre investigazioni accurate; ma intanto maturava quell' avvenimento di importanza capitale che doveva assicurare la sorte del melodramma: l'apertura di pubblici teatri.

In ciò Roma dà la mano a Venezia perchè è un' impresa con a capo Benedetto Ferrari, di Reggio, composta di artisti quasi tutti romani o degli stati pontifici, che nel 1637 inaugura il teatro a S. Cassiano con l'*Andromeda*, libretto del Ferrari e musica di Francesco Manelli di Tivoli, e dura l'anno seguente con *La Maga fulminata* libretto e musica dei medesimi (2). Nel 1639 si apre nel carnevale il teatro a SS. Giovanni e Paolo con *La Delia o sia la Sera sposa del Sole*, poema drammatico di Giulio Strozzi, musica di Paolo Sacrati, e con l'*Armida*, musica e poesia di Benedetto Ferrari (3).

Il vecchio Monteverdi si desta come il buon cavallo ai

(1) È lo stesso argomento già musicato dal fratello nel 1611, come si vide. — *Proserpina rapita. Anatopismo del signor* GIULIO STROZZI, *honorato di Musica dal signor* CLAUDIO MONTEVERDE *e rappresentato in Venetia ne' fortunatissimi sponsali degli Illustrissimi signori Giustiniana Mozzenigo e Lorenzo Giustiniani*; in fine: In Venetia. MDCXXX. Appresso Evangelista Deuchino. — Il palazzo Mocenigo in Calle delle Razze è oggi l'Hotel Danieli. — La *Proserpina*, musicata di nuovo da Francesco Sacrati, apparve poi al teatro pubblico di S. Moisè nel 1644 e fu allora ristampata (cfr. LIVIO NISIO GALVANI [LUIGI SAVIOLI] *I teatri musicali di Venezia nel secolo* XVII (1637-1700), *Memorie storiche e bibliografiche*, Milano, Ricordi, [1879], p. 9 e p. 57. — A proposito di questa *Proserpina*, l'ALLACCI nella prima ediz. della *Drammaturgia* (Roma 1666, p. 247) dopo aver annoverato. *Il Pazzo finto Comedia di* CRISTOFORO SICINIO da TOFFIA. In Roma per Stefano Paulini, 1603 [?], ci riporta in Piemonte, a Mondovì, raccontando questo aneddoto: « Francesco Zucchi in una sua, che scrive a Papirio Caretino, narra che gli Accademici Indefessi di Monte Regale, rappresentando il *Pazzo finto*, comedia di Cristoforo Sicinio, a richiesta e spesa e palazzo di Gio. Paolo Riccio gentiluomo, per parere di detto signore si risolse d' intrecciare col Prologo quattro intermedi apparenti, delli quali, come anco delle composizioni armoniche, fu dato il carico ad esso, e fu ristretto nello spazio di tre giorni. Onde nella brevità di detto tempo, egli divise in due soggetti, i primi due di Arianna, appoggiati all' invenzione del cavalier Marino con alcuni versi di lui nel secondo segnati », che vi caddero così a proposito: gli altri due di *Proserpina al rapimento* dello Strozzi, ma tutti quasi affatto alterati della loro origine.» — Due intermedi del *Ratto di Proserpina* sono anche ms. nel Palatino 251, nº. 84.

(2) GALVANI, *Op. cit.*, pp. 17-18 — Cfr. ADEMOLLO, *I teatri di Roma*, p. 32. — Dei libretti di B. Ferrari v. la bibliografia nel mio vol. cit. *Le origini* ecc.

(3) GALVANI, pp. 29-30.

segni di battaglia: nell'autunno dello stesso anno 1639 occupa il teatro S. Giovanni e Paolo con l'*Adone*, che si continua a rappresentare anche nel carnevale del 1640 (1), e inaugura nello stesso autunno 1639 il teatro S. Moisè con l'*Arianna*, la vecchia *Arianna* di trent'anni prima, il successo della quale, segnalato pure da due ristampe del libretto, dura ininterrotto per tutto il 1640, associandosi soltanto in fine *Il Pastore regio*, poesia e musica del Ferrari (2).

Nel 1641 si inaugura il terzo teatro, detto Nuovissimo, con *La Finta pazza* di Giulio Strozzi, musicata da Francesco Sacrati, che di lì a quattro anni doveva anche inaugurare l'opera italiana a Parigi (3); ma il Monteverdi rioccupa il S. Giovanni e Paolo con *Le Nozze di Enea con Lavinia*, libretto di Giacomo Badoaro (4): e avendo lasciato il S. Cassiano, dopo l'inaugurazione. a campo di prova del suo allievo prediletto Francesco Cavalli, che vi si produsse nel 1629 con *Le nozze di Teti e Peleo* di Orazio Persiani, e nel 1640 con *Gli Amori di Apollo e Dafne*, a lui, che vi rappresenta la *Didone*, il Monteverdi si associa nel 1641 con *Il ritorno di Ulisse in patria* libretto dello stesso Badoaro (5).

E non bastò al vecchio maestro avere assicurato all'Italia un continuatore nel Cavalli, ma prima di morire volle ancora additare una nuova via al melodramma, facendo rappresentare nel 1642 al SS. Giovanni e Paolo L'*Incoronazione di Poppea* o *Il Nerone*, primo dramma di argomento storico e che ha inoltre qualche valore artistico e viene stimato il migliore del secolo (6); ognun sa come abbandonata ben presto la mitologia e i

(1) Galvani, p. 30. — *L'Adone tragedia musicale del Clarissimo signor* Paolo Vendramino. *rappresentata in Venezia l'anno 1639. All'illustrissimo sig. Antonio Grimani fu dell'illustrissimo signor Vettor*. In Venezia MDCXL. Presso il Sarzina. Con licenza de' Superiori, e Privilegio.

(2) Galvani, p. 55-56. — Per le due ristampe dall'*Arianna* cfr. qui la bibliografia del Rinuccini nel vol. II.

(3) Galvani, p. 67-68.

(4) Galvani, p. 30. — Non ne è a stampa che lo scenario; il testo è ms. alla Marciana

(5) Galvani, p. 19. — Anche di questo libretto del Badoaro è stampato solo lo scenario; il testo è ms. alla Marciana ed anche nel Magliabechiano VII. 72. — I tre libretti del Cavalli sono di Giov. Francesco Busenello, e tutti raccolti ne *Le ore oziose* di lui, Venezia, Giuliani, 1656.

(6) Galvani, p. 31. — Il libretto fu stampato soltanto quando fu ripetuto nel 1646 (cfr. Galvani, p. 32 cui rimase ignoto): *L'incoronatione di Poppea d.* Giov. Francesco Busenello. *Opera musicale rappresentata nel teatro Grimano l'anno 1642*. In Venetia

pastori. la storia abbia poi forniti gli argomenti alla pluralità dei melodrammi.

Ma, ahimè, la musica di queste opere, dove il glorioso maestro aveva trasfusa l'anima sua, è tutta perduta (1).

Col 1640 si chiude il primo periodo della storia del melodramma: in appresso fino al 1700 all' incirca, succede il periodo romano-veneziano, in cui emergono a Roma Luigi Rossi e il Carissimi, a Venezia il Cavalli, il Cesti, il Legrenzi (2). Verso il 1700 la scuola napoletana prende il dominio su tutta la penisola con lo Scarlatti, il Leo, il Vinci, il Pergolese e lo Iommelli (3).

Non rimaneva a quest'ultima produzione artistica dell' ingegno italiano che di valicare le Alpi, e ciò fu presto: già i cantanti, dei quali vi era sempre stato scambio assai attivo, specie con la Germania, avevano preparato il terreno e più di tutti in Baviera il famoso Orlando di Lasso.

L'Elettore di Sassonia manda il giovane Enrico Schütz (1585-1672) a studiare a Venezia sotto il Gabrielli dal 1609 al 1612, e un'altra volta nel 1628. Lo Schütz musicò e rappresentò nel 1627 a Dresda la *Dafne* del Rinuccini, tradotta dall'Opitz, e nel 1638 compose un balletto *Orfeo ed Euridice:* la scelta dell'argomento è di per sè eloquente (4).

Già da anni gli arciduchi d' Austria usavano scendere in Italia e più volte avevano assistito, specialmente a Firenze, a

MDOXLVI. Appresso Andrea Giuliani. Con Licenza de' Superiori, et Privilegio. Si vende da Giacomo Bati Libraro in Frezzeria, 8°; è anche ne le *Ore oziose* cit. — Il titolo di *Nerone* è nel ms. della partitura che si conserva alla Marciana: un ms. del libretto è nel Magliabechiano VII. 66. — Cfr. anche KRETZSCHMAR HERMANN, *Mortoverdis Incoronazione di Poppea* in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1894, e del medesimo *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*, ib., 1892.

(1) Tranne il *Nerone*, come sopra ho detto. Credette l' AMBROS (IV. 363) di riconoscere quella dal *Ritorno d' Ulisse* in un ms. della Bibl. Imp. di Vienna; vi si oppone il VOGEL, *Monteverdi*, p. 403-404; dubita delle opposizioni il ROLLAND, p. 105 *n.*

(2) Le partiture di costoro sono in gran parte alla Marciana. Cfr. *I codici musicali Contariniani del secolo* XVII *nella R. Biblioteca di S. Marco in Venezia, illustrati dal D.r* TADDEO WIEL, F. Ongania editore, Venezia 1888, 8°. — P. MOLMENTI, *Il teatro musicale nella vecchia Venezia* nel *Fanfulla d. Domenica*, an. XXV (1903) n. 34-36.

(3) GEVAERT F. A., *La musique vocale en Italie* nell' *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 6a année, Bruxelles, C. Muquardt, 1882.

(4) V. qui nel vol. II l' indicazione bibliografica della *Dafne*. Sullo Schütz cfr. ROLLAND, pp. 204 sgg.

rappresentazioni musicali (1). Alle feste di Mantova del 1626, quando si rappresentò l'*Europa,* assisteva Leopoldo, figlio di Ferdinando II, che dello spettacolo rimase così entusiasmato, che poco dopo lo introdusse a Vienna, dove si ebbero sempre italiani come poeti Cesarei, cominciando da Nicolò Minati e da Francesco Sbarra (2).

Già accennai alla prima rappresentazione a Parigi del dicembre 1645 con *La finta pazza* di Giulio Strozzi, musicata dal Sacrati: non fu un successo per varie ragioni; ma il 26 febbraio 1647 per impulso e opera del cardinale Mazzarino, fu rinnovato il tentativo con l' *Orfeo* di Francesco Buti e musica di Luigi Rossi e la sorte fu decisa (3).

L'opera italiana corse trionfale per l'Europa.

---

(1) Cfr. il mio vol. *Musica, Ballo e Drammatica* cit.

(2) Cfr. ROLLAND, pp. 209-211.

(3) Dell'*Orfeo* il libretto è alla Barberiniana: altra copia con la musica alla Chigiana.—V. anche MÉNÉSTRIER, *Des représentations*, pp. 195-205 per l'*Orfeo*, pp. 205-6 per l' *Ercole amante;* pp. 208-10 per altre opere. — ADEMOLLO, *I primi fasti della musica italiana a Parigi* [1645-1662], Milano, Ricordi, 1884. — ROLLAND, p. 244 sgg., e gli autori da lui citati: e del medesimo *La réprésentation d' «Orfeo» à Paris et l'opposition religieuse et politique à l' Opéra* nella *Revue d'histoire et de critique musicales*, An. 1 (1901), nº. 1 (p. 10-17); *Notes sur l' «Orfeo» de Luigi Rossi et sur les musiciens italiens à Paris sous Mazarin*, ib., n.º 6 e nº. 9 (pp. 225-236 e 363-72).

XII.

Conclusione.

Riassumendo i fatti esposti in questa sommaria trattazione intesa a lumeggiare alquanto più compiutamente che finora non si fosse fatto tra noi le origini del melodramma, se ne possono trarre alcune conclusioni le quali spero rimarranno acquisite alla nostra storia letteraria.

Anzitutto, credo sia manifesto che tutti i generi letterari rappresentativi nella seconda metà del secolo decimosesto si erano venuti giovando della musica, la quale *ancora con lo stile madrigalesco* li aveva poi rivestiti tutti e per intero; più particolarmente gli intermedi e le favole pastorali erano omai totalmente composizioni musicali.

Quelli che più comunemente si chiamano primi melodrammi, cioè le composizioni del Rinuccini, dello Striggio, del Chiabrera, del Vitali, non sono per la forma letteraria che favole pastorali, del tipo più semplice e originale dell' *Aminta,* che non di quella più complesso, che poi prevalse, a imitazione del *Pastor Fido.* I melodrammi di poco posteriori e più complessi, del Campeggi, del Salvadori, del Tronsarelli e di altri, che in genere mantengono la denominazione di tragedia, non si spogliano interamente dell'influsso della pastorale, ma derivano dalla tragedia secondo il tipo metrico della *Canace.*

Nè gli argomenti sono dissimili da quelli che nel secolo decimosesto servivano alle egloghe e ai poemetti mitologici e pastorali, anzi è evidente nei primordi una povertà, una ristrettezza notevole nella scelta di tali argomenti. Infatti il mito di *Orfeo e Euridice* ha servito al Rinuccini, al Chiabrera, al Belli, al Landi, al Buti, al Sempronio; quello di *Dafne* al Rinuccini, al Branchi, al Busenello, all'Obizzi; quello di *Cefalo* al Chiabrera

e al Campeggi; quello di *Andromeda* al Marliani, al Campeggi, all'Adimari, al Cicognini, al Ferrari, a Pio di Savoia; quello di *Adone* al Cicognini, al Tronsarelli, al Vendramino, a Pier Francesco Rinuccini; quello di *Teti* al Cini, all'Agnelli, al Campeggi, al Persiani, a Pier Francesco Rinuccini; quello di *Proserpina* al Campeggi, al Marliani, allo Strozzi, a Pier Francesco Rinuccini; quello di *Galatea* al Chiabrera e al Vettori; quello di *Narciso* al Rinuccini, al Persiani, al Tronsarelli; quello d' *Orizia* al Chiabrera e a Maiolino Bisaccioni: e con ciò si può dire che abbiamo enumerato quasi tutti i melodrammi dei primi quarant' anni del secolo, e se si aggiungessero gli intermedi e i balletti che ebbero i medesimi soggetti si raddoppierebbe il numero. Questo assoluto dominio della mitologia non saprei se si debba ascrivere alla presunta derivazione classica del melodramma, o all'efficacia suggestiva della musica stessa, stimata favella degli dèi. Ma dopo l' *Incoronazione di Poppea* gli argomenti storici presero il sopravvento in modo assoluto.

L'intermedio ha pure giovato come l'esempio di composizione interamente musicale, ma non direi più che il melodramma deriva dall'intermedio: questo, a parer mio, ha contribuito più specialmente al passaggio dal primo tipo semplice, al secondo più complesso, arrecando quella parte dell'apparato, dello spettacoloso che il melodramma ha sempre conservato, che gli argomenti mirabili e divini richiedevano, che il gusto e le tendenze esigevano. Si noti infatti che l'intermedio perdura nelle rappresentazioni di commedie e di pastorali, ma non mai abbiamo intermedi e melodrammi: l'intermedio era fatto per attenuare la soverchia attenzione e per divertire; il melodramma lo sostituisce di per sè.

È anche da notare che, riservati gli argomenti mitologici al melodramma, l'intermedio, come umiliandosi, cerca il mirabile e il fantasioso nel mondo cavalleresco, attingendo ai poemi dell'Ariosto e del Tasso, che offrono anche le invenzioni per i grandi tornei.

E l'intermedio ha pure contribuito nella sua essenza spettacolosa allo sviluppo delle veglie e dei balletti, derivanti dalle mascherate, che durante il secolo decimosettimo regnarono sovrani nelle corti.

Il melodramma adunque non è una forma nuova se non

per rispetto alla nuova musica ritrovata dalla Camerata fiorentina, e questa nuova musica è una scoperta provocata dalla coltura classica e però si può considerare come l'ultimo frutto del rinascimento. È una scoperta forse come quella di Colombo che volendo andare alle Indie trovò l'America: così i membri della Camerata fiorentina volendo trovare la musica greca, scoprirono, grazie a Dio, quella italiana, che da tre secoli delizia tutto il mondo civile.

Da quanto s'è veduto appare anche chiaro che lo sviluppo della forma letteraria è parallelo a quello della musica: alla prima forma più semplice, dal 1599 al 1607, corrisponde la nuova musica intesa soltanto a bene esprimere il senso delle parole e a colorirlo, e la brevità del libretto si spiega col fatto che il *recitativo*, caratteristico di questo primo momento, qualora si fosse prolungato avrebbe annoiato.

Nel secondo momento (1608-1640) l'esperienza musicale nel dialogo e il più ampio uso dell'*aria* consentono un libretto più complesso, di cui il primo tipo perfetto è l' *Andromeda* del Campeggi (1610): e il genio sovrano del Monteverdi, diprezzando le regole e i canoni, come Galileo ricusa Aristotile, strapperà alla musica i suoi segreti e farà che essa non si arresti alla espressione delle parole, ma renda il sentimento della situazione drammatica, rispecchi la psicologia delle anime, riproduca i gridi del cuore.

Ohimè! e il Monteverdi brancolava in cerca di libretti: « La *Arianna* mi porta ad un giusto lamento et l'*Orfeo* ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine; sichè, che vole V. S. Ill.ma che la musica possa in questa? » (1). Era la favola di *Peleo e Teti* dell'Agnelli che gli era stata mandata in esame; ma il grande musicista, cui sarebbe abbisognato un grande poeta, cerca invano intorno a sè in quella inondazione di poesia falsa e stravagante del seicento.

Tuttavia, poichè nessun fatto letterario va trascurato, rimangono ancora da fare una classificazione e uno studio che riguardino agli argomenti, alla sceneggiatura, ai caratteri, alla me-

(1) Lettera 9 dicembre 1616, in Davari, *Op. cit.*, p. 37.

trica delle migliaia di libretti che deliziarono l'Italia dal 1620 fino al Metastasio (1).

---

(1) Il Liceo Musicale di Bologna ne ha circa 10,000, catalogati però per autori della musica, e sotto *Anonimo* altri 1800: è da augurare che a compimento dei tre volumi del *Catalogo* già pubblicati (Bologna, 1890-93) il Municipio di Bologna voglia presto donare agli studi anche il catalogo dei libretti. La Marciana di Venezia ha in 213 volumi una raccolta di libretti dal 1637 al 1796; possiede inoltre un'altra raccolta Rossi di 220 volumi e 43 buste pure di libretti dal 1636 al 1790. La biblioteca dell' Istituto Musicale di Firenze ne ha pure. legati in volumi, altri 8000. Ignoro quanti se ne possono trovare altrove o in raccolte private, tra le quali è certo principalissima quella del d. Diomede Bonamici, di Livorno, che ne annovera 7500 circa. Ma non mancano già, più o meno esatti, i sussidi bibliografici quali il Clèment, *Dictionnaire lyrique*, Paris, Lavinée; il Voutquenne, *Catalogue des Libretti d' Opéras et des Oratorios du* xvii *siécle. Bibliothéque du Conservatoire Royale de Musique de Bruxelles*, Bruxelles, 1901, 4°; e il recentissimo Dassori Carlo, *Dizionario lirico*, Genova, Sordomuti, 1903, (cfr. per entrambi la mia recens. nel *Giorn. Stor. d. Lett.ra Ital.na*, xliii, pp. 117-122). A questi sono da aggiungere gli studi particolari sui vari teatri italiani per i quali si vegga Bonamici D., *Bibliografia delle cronistorie dei teatri d' Italia*, Livorno, Stab. tip. G. Levi e C., 1896 (ediz. di 100 esempl.).

Aggiunte e correzioni.

p. 26 n. l. ult.: Non *Roberto*, ma *Alfonso Ruggieri Sanseverino* è l'inventore del balletto a cavallo del 1608, detto *Giostra dei venti*.

p. 27, l. penult.: aggiungi in nota: La musica del *Ballo di Bergiere* del Rinuccini si conserva nel cod. 704 della Biblioteca del Conservatorio Reale di Bruxelles; le prime battute sono date da A. Voutquenne, *Notice sur le manuscrit 704 (ancien 8750) de la Bibliothèque du Conservatoire* nell' *Annuaire* del medesimo, xxiv année, Bruxelles, 1900, p. 208, n. 122. — Ciò valga anche per il vol. ii, p. 44.

p. 42, n. 5: Questa *Pazzia* è forse quella indicata dall' Allacci come opera «di Pietro Baglioni da Bologna, Comico Unito, detto il Dottor Gratiano Forbizone da Francolino, In Bologna, per Teodoro e Clemente Ferroni, 1624, in-4.

pag. 65 n. 1 — Messo sull' avviso delle citazioni che fa il Canevazzi, *Clemente* ix cit., pp. 32-34, p. 40. e p. 192, il *Corago* qui indicato è certo da identificarsi col codice n. 284 del *Catalogo dei Codici Campori*, i, p. 179. — Utile e curioso per la scenografia è anche la *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri di* Nicolò Sabatini *da Pesaro, già architetto del Ser.mo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo Sig. di Pesaro. Ristampata di nuovo coll' aggiunta del secondo libro. All' Illustrissimo e Reverentissimo sig. Mons. Visconti Arcivescovo di Lavissa, della Provincia di Romagna ed esarcato di Ravenna Presidente*, Ravenna, Per Pietro Paoli e G. B. Giovannelli, 1638, pp. 168. (La prima ediz. di un solo libro è di Pesaro, per Flaminio Concordia, 1637, pp. 90).

p. 98. — Il merito del Cavalieri è riconosciuto dal contemporaneo e concittadino Gian Vittorio Rossi, il quale nella *Pianacotheca* (p. 61) così comincia la vita del Rinuccini: «Veterem ac multorum saeculorum spacio intermissum Comoedias ac Tragoedias in scenis ad tibias vel fides decantandi morem, revocavit magna ex parte Octavius Rinuccinus, nobilis poeta florentinus: quamquam hanc sibi laudem vindicare videatur Aemilius Cavalerius, patricius romanus, ac musicus elegantissimus: qui paucis ante annis dramatibus aliquot modos fecerat, perfeceratque ut ab histrionibus musicis agerentur: vero, tum dramatis argumentis, tum scoenarum apparatu, tum actorum nobilitate, ita Octavii splendor Aemilianae laudibus luminibus afficit, ut solus hunc morem, jam diu intermissum, revocasse videatur.»

p. 130 — Il prof. G. Canevazzi mi avverte che in un opuscolo ch'egli sta per pubblicare *Di due melodrammi del secolo* xvii, Modena, 1904, riparlerà dell' *Erminia del Giordano* e del *Chi soffre e speri*.

— Mentre debbo porgergli le più vive grazie per il resoconto dei miei studi parziali già pubblicati, sono lieto di giungere a tempo a ricordare qui il bell' articolo di Romain Rolland, *L' Opéra avant l'Opèra* ne *La Revue de Paris*, An. xi, n. 3, 1 febbraio 1904, p. 615-647.

APPENDICE I.

Come ho promesso a pag. 139 n. ecco l' estratto dal raro opuscolo, che si conserva nella Biblioteca del Re a Torino. in cui si descrivono le feste di Casale nel 1611 (1) e la rappresentazione della *Proserpina:*

Breve | *descrittione* | *delle feste* | *Fatte dal Serenissimo Sig.* | *Principe di Mantova* | *Nel giorno Natale della Serenissima* | *Infanta Margherita,* | *Et nella venuta delli Serenissimi* | *Principe di Savoia* | *Nella Città di Casale per veder detta signora, et il* | *Sig. Principe prima della lor partita per Mantova* | [stemma Gonzaga] | In Casale, per Pantaleone Goffi Stampator Ducale | Con licenza de' Superiori M. DCXI; 4, ec. 12.

« Volendo il Ser. Principe di Mantova honorare il giorno della Natività della Serenissima Infante Margherita sua. e la venuta de i Sereniss. Principi di Savoia, che nello stesso tempo gionsero nella Città di Casale in Monferrato, fece principalmente recitar in canto il *Rapimento di Proserpina* con appa-

(1) Anche l'anno innanzi vi erano state feste in Casale per una consimile occasione e anch'esse sono descritte nella seguente stampa:

Breve | *descrittione* | *delle* | *allegrezze Fatte dal Serenissimo signor* | *Principe di Mantova* | *Nella Città di Monferrato. per la* | *nascita del Sereniss. Gran Principe* | *di Toscana il primo dì d'Ago-* | *sto dell'anno 1610.* | *Al' Illust.mo Eccell.mo Principe, e Sig.re il Sig. Don Antonio Medici.* | In Casale per Pantaleone Goffi Stamp. Ducale. | Con Licenza de' Superiori M. DCX; 4, pp. 16.

Anche in questa festa la musica ebbe parte preponderante, come si intuisce da queste spigolature:

p. 7. « si posero tre Chori di Poeti et Pastori tutti Musici eccellentissimi... »

p. 9 « Apollo così ad alta voce parlò:

A voi nuncio felice hoggi ne vengo. »

p. 10 « fu dalle Muse cantata la seguente prima stanza di canzone:

Cantiam Muse hora cantiamo: »

ma dopo altre azioni cantano anche la seconda stanza:

Non sia Ninfa nè pastore

e quindi la terza e ultima:

Portin l'aure a tutt'il mondo.

rati di vestiti così sontuosi, leggiadri et proportionati a i personaggi ch' intervennero et con scene et prospettive di tanta vaghezza ch' in simil soggetto non si poteva desiderare cosa migliore. Per questa attione furono chiamati i più eccellenti cantanti che oggidí vanta l' Italia, et basta a dire che venne il Sig. Francesco Rasi et il Sig. Francesco Campagnuolo ambidui musici del Ser.mo Sig. Duca di Mantova, i quali sono i due Poli che a' tempi nostri sostengono l' arte del ben cantare, poichè chi ci può far sentire accenti più soavi, passaggi più veloci, affetti più pietosi, sospiri più ardenti, fughe più leggiadre, groppi più annodati, tremoli più vezzosi, trilli più gratiosi, più dure dolcezze e più dolci durezze di quelle che ci fan sentire questi, mercè de' quali godiamo per l' orecchie il Paradiso et vediamo realmente operarsi quanto dagli ingegnosi Poeti fu favolosamente ascritto all' armonia d' Orfeo, d' Arione e d'Anfione.

Venne la famosa Sig. Florinda, Idea del bel dire, Gloria de' Comici, Pompa de' Teatri et così efficace spiegatrice degli affetti dell' animo che col pietoso canto mosse altri al pianto.

Et dalla città di Milano vennero parimenti due gentilissimi soprani che col servire honoratissimamente a S. A. honorarono se stessi. Tutte l' altre parti poi furono cantori et suonatori di S. A. così eccellenti e rari, che dalla dolcezza di questa armonia rapiti a se stessi gli spettatori dicevano o che noi siamo in cielo o che questa è una quarta gerarchia in terra. Et quelli che già videro rappresentarsi in Firenze il *Satiro*, la *Disperatione di Fileno*, *l' Arianna* et tante altre poetiche inventioni, vedendo questa sommamente la commendarono.

Allo sparir della cortina, che copriva il Palco, s' aprì la terra, e n' uscì Erebo in abito funesto, il quale, dopo l' avere pieno di maestá e di decoro, passeggiato alquanto, si fermò in vista dei Serenissimi Principi, che con quest' ordine stavano sedendo: nel mezzo la Serenissima Infanta Margherita, alla parte destra il Sign. Cardinale ed il Principe Thomaso; ed alla sinistra il Principe Vittorio, et il Principe di Mantova, a cui facevano intorno bellissima corona l' Arcivescovo di Turino, il Vescovo d' Alba, ed un gran numero di Cavaglieri principali.

Indi Erebo accordando la soavissima voce al suono de gli stromenti, ch' erano dietro la scena, stupendamente cantò i seguenti versi:

Dal più profondo e tenebroso Inferno
Io, padre de la morte e de gli horrori,
Nemico de i celesti almi splendori,
Vengo fuor de l'usato al Ciel superno.

Non già per oscurar di pallid'ombra
Questa serena e fiammeggiante luce;
Ma perchè qui, nobil cagion m'induce
Di bel gioir, che tutto 'l sen m'ingombra.

Hoggi Pluton fia sposo, e qui l'altere
Falangi de l'abisso ancor vedrete
Deporre ogni furor gioiose, e liete,
E l' Erebo guidar ridenti schiere.

Forsi perchè, dove splendor si mira
D'alme reali, non permette il Cielo
Che turbi suo sereno horrido velo
D'ombre avampanti d'empio sdegno e d'ira.

Hor mentre vien dal tenebroso fondo
L'altiero Re de le tartaree porte:
Udite voi, dove lo sdegno il porte,
Con inganno d'amor fatto giocondo.

Et fra ciascuna stanza si frapose una dolcissima sinfonia di varii stromenti; et tutte queste composizioni musicali furono fatiche del Sig. Giulio Cesare Monteverde Mastro di Capella del serenissimo Sig. Principe, et fratello minore del signor Claudio. Mastro di Capella del serenissimo Signor Duca, nel quale le muse fanno il secondo Choro, come nel fratello maggiore fanno il primo; onde sentendosi i componimenti dell' uno, par che si sentano dell' altro, e che l' uno è l' Idea, l' altro sia il Modello, l' uno la Figura, l' altro il Ritratto, et s' uno la Voce, l' altro l' Echo.

Finito c' hebbe Erebo il Prologo partí di scena, et nell' istesso tempo uscirono Plutone e Mercurio, che diedero principio all' opera, la quale se dall' istesso autore, che fu il signor Hercole Marliani, giovine di tanto spirito, et di cosi bell' ingegno, quanto dimostrano i suoi proprij componimenti, non fosse già stata data alla stampe, qui si distenderebbe tutta per maggior sotisfattione de' Lettori; ma si diranno ben cose, che saranno di molto gusto, et queste sono l' apparenze e l' attioni, che furono di meraviglia.

Nel primo atto Plutone, uscitto dal suo tartareo regno, inviò Mercurio, nuncio de Dei, a Giove minacciando al Ciel guerra se non gli provedeva della desiata sposa, e fatta ch' egli hebbe l'ambasciata a Giove, d' ordine suo venne a ritrovare Amore, acciocchè col suo dorato strale piagasse il cor di Plutone; et ritrovandosi Venere sua madre presente, la consigliò a inamorarlo di Proserpina, la qual orgogliosetta, e schiva sprezzava i diletti amorosi; et dovendo in questo tempo girsene Cerere ad insegnar' al Mondo come dovesse con gli aratri fender la terra, raccomandò questa sua figlia Proserpina alle Ninfe, acciocchè n' avessero diligente cura, quasi presaga di quel, che poi le avvenne.

Nel secondo atto Plutone fu ferito d' Amore ed acceso delle bellezze di Proserpina, la qual mentre stava scegliendo fiori per tesserne ghirlanda a quella Ninfa che più leggiadramente havesse mosso il piede al ballo, essendo alquanto distante dalle Ninfe compagne e da' Pastori, che al suon di flauti, di zampogne e d' altri boscarecci stromenti havevano dato principio al ballo, fu in un' istante rapita da Plutone; onde tutti restarono addolorati.

Nel terzo si mutò la scena, ed apparve l' inferno, nel mezzo del quale sopra eminente e maestoso trono si vide seder Plutone con la rapita Proserpina alla destra, e con voce imperiosa comandò che in quei regni d' eterna guerra regnasse la pace, e havessero tregua l' anime dannate dalle lor pene; onde Tantalo e Sisifo vennero pieni di gioia cantando. Vennero le Parche, che con una vaga canzonetta si congratularono con Proserpina che di lor fosse fatta reina. Et finalmente venne un choro d' Ombre, al cui canto una schiera de spiriti infernali fece una moresca in modo così stravagante, ma ben ordinata, che in simil soggetto non si poteva desiderar meglio; et finite queste allegrezze condusse Plutone la sua sposa Proserpina ne campi Elisij.

Nel quarto la scena ritornò come prima, tutta verdeggiante, fiorita e bella, con una vaghissima prospettiva, nel cui mezzo sorgeva una bellissima fonte.

Poi venne un Nuncio tutto dolente, che al Choro dé' Pastori narrò quanto faceva Cerere per la sua perdita della sua cara ed amata figlia Proserpina. Qui sopragiunsé l'istessa Ce-

rere, così addolorata e nel viso, e negli atti. e negli accenti, che mosse tutti a pietà; e mentre i cuori degli spettatori, quasi echi, risuonavano a i suoi sospiri ed al suo pianto, ecco che dalla terra n'uscì Aretusa, che confortandola le narrò quanto era seguito intorno alla sua figlia; ma ella più che mai doloros a ed irata si partì.

Nel quinto si mutò la scena, e apparve un ciel sereno con una prospettiva meravigliosa. Si videro i Dei celesti sedere con bellissimo ordine, alla presenza di quali comparve Cerere gravemente dolendosi della rapita figlia; onde inteneritosi Giove, mandò il suo nuncio Mercurio a Plutone, acciocchè si compiacesse di consolar l'afflitta madre rendendogli la sua cara figlia; così venne Plutone, il quale in grazia di Giove trasse Proserpina dal tenebroso regno, et la restituì alla madre; onde in segno di gioia ed allegrezza s'udì l'aria risuonar d' ogn' intorno d'altissima armonia, fatta non solo da Ninfe e da Pastori, ma da gl'istessi Dei, con la quale si diede grazioso fine all' opera.

Vi s'aggiunse, che nel finir di questa armonia s' aprì il seno della terra, e n'uscì il Tempo nella forma che da' poeti ci vien descritto, il quale leggiadramente cantando un grazioso madrigale, manifestò come questo giorno 29 d'aprile nacque al mondo il bellissimo fiore et preziosissima Margherita, Infanta serenissima di Savoia (1).

---

(1) Ricerche fatte eseguire a Mantova, a Milano, a Casale e a Torino per ritrovare il libretto del Marliani, che qui si afferma « già dato alle stampe », riuscirono infruttuose.

APPENDICE II.

Ho citato più volte nel corso del lavoro il MÉNÉSTRIER (1). *Des réprésentations en musique,* Paris, Guignard, 1681; ma di lui non mi è stato possibile trovare in alcuna biblioteca italiana l' altra operetta *Des ballets anciens et modernes selon les regles de l'art du theatre,* Paris, Guignard. 1682, che, come da relazione avutane, penso mi sarebbe stata assai utile. Di questo così parla nella prefazione al primo: « Le Traité des Ballets fera la seconde partie des Réprésentations en musique, apres quoi je pourrai donner tous les autres spectacles, les illuminations et le feux de joye, la reception des princes, les appareils funébres, les decorations sacrées, les processions accompagnées de machines et de réprésentations. J'ai deja donnè les carrousels, les courses sur la neige et sur la glace, et les divertissements qui se font sur l'eau... »; e ciò infatti si trova nell' altro *Traité* | *des* | *Tovrnais,* | *Iovstes,* | *Carrovsels,* | *et avtres* | *Spéctacles Publics* | [incis.] A Lyon, | Chez Iacques Mugnet, en la rüe Neufve. | proche le grand College, à l'image de S. Ignace. | M. DC. LXIX | avec Privilege du Roy, et Permission; 4°.

Non sarà inutile aggiungere la ripartizione dei vari generi di spettacoli nei quali secondo lo stesso Ménéstrier la musica aveva parte principale: « Il y a d' autres spectacles dont la Musique fait une partie des principaux aggrémens, quoi que d'ailleurs elle ne fasse pas toutes les beautez comme en ces réprésentations que je viens de decrire. Ces spectacles sont les *Carrousels*, ou elle a d' ordinaire tous les recits qui acccompagnent les machines. Les *Ballets,* dont elle fait les ouvertures et les principaux recits, outre les concerts et les airs des entrèes (2). Les *Tragedies,* dont elle remplit les choeurs; les *Fe-*

(1) Su di lui cfr. ALLUT P., *Récherches sur Menestrier*, Lyon, 1857, che non ho potuto trovare.

(2) Il trattato *Des Ballets* cit. si divide in una prima parte storica, e in una seconda quasi teorica; in questa tratta successivamente degli argomenti: delle figure (personaggi, attributi, costumi); dei movimenti; dell'armonia; delle parti o quadri.

stins, dont elle accompagne les mets; et les *Zapates,* dont elle fait les plus agreable surprises. J'ai deja donnè un *Traité des Carrouzels,* ainsi je n'en diray rien icy. On verra un *Traité* particulier des *Ballets*. Tant de personnes ont ecrit de la *Tragedie,* qui il ne reste plus rien à dire sur ce sujet. Il ne faut donc parler que des *Festins d' appareil* et des *Zapates,* pour achever ces Traitez des réprésentations en musique. » Queste Zapate descrive più ampiamente poco dopo : « Les *Zapates*, qui ne sont guere plus en usage qu' en la Cour de Savoye, sont une espece de prèsens qui se font le jour de saint Nicolas, avecque quelque addresse qui surprend agrèablement les personnes à qui on fait ces presens, particulierement quand ils se font avec des machines et des réprésentations, comme il s'en est fait de fort spirituels et de fort agreables en cette Cour la. Ce n'est pas du soulier, qui se dit Zapato en lengue espagnole, que ce nom est derivè, c'est de *Zapata*, qui signifie le Cuit qui se met sous le Pivot des portes des maisons des pauvres gens, et comme c'est par cet endroit que l'on fait glisser secretement les choses que l'on veut donner sans qu' on s'en apperçoivent, on a donnè le nom de Zapate à cette espece de present qui ce fait avec ces surprises. L'usage en est venu d' Espagne: l' Infante Catherine, fille de Philippe second et èpouses de Charles Emanuel Duc de Savoye, l' introduisit dans cette Cour. Le jour de la fête de saint Nicolas n'y est destinè que parceque ce Saint durant trois nuits jettà sècretement de cette sorte trois bourses pleines d'argent pour marier trois pauvres filles » (1).

Anche nel *Traité des Tournois* ecc. cit., pp. 7-8, il Ménéstrier offre un catalogo o ripartizione delle feste in uso, che a compimento mi piace riprodurre :

« Les Carrousels sont des courses accompagnèes de chariots, de machines, de recits, et de danses de chevaux.

Les Courses sont celles de bague, du faquin, de la quintaine et autres pareilles, sans chariots ny machines, ny recits.

Les Ioustes, sont des courses sur l' eau, accompagnèes d'attaques et de combats, ou des combats de lances dans la barriere.

(1) *Des réprésentation en musique*, pp. 266-7 e pp. 301-2. S. Nicolò è il 6 settembre. Cfr. Dante, *Purg.*, xx, 31-33.

Les Mascarades sont des divertissements de Carnaval, et de deguisemens avec la masque.

Les Tournois sont des courses de cheval en tournoyant avec des cannes au lieu de lances.

Les Intermedes des festins sont des réprésentations qui se font pour servir un repas, ou qui se meslent entre les services.

Les Loteries sont des sorts ingenieux accompagnez de vers, de sentences, ou de devises, pour distribuer des presens, de pierrerie, de bjoux et des pareilles choses.

Les Ballets son des réprésentations harmoniques et cadancées des choses naturelles et des actions humaines.

Les Combats sur l'eau sont ou courses, ou joustes, ou autres exercices qui se font sur les rivieres.

Les Feux d'artifice sont des réprésentations de ioye qui se font pour le moyen du feu ».

Penso quanto sarebbe utile per la storia del costume e interressante sotto molti aspetti una ristampa di queste tre operette del *Ménéstrier*, che interessano egualmente l' Italia e la Francia, debitamente illustrate con le stampe originali descriventi le innumeri feste in esse mentovate, e con riproduzioni delle incisioni che in grande numero si trovano in tali opuscoli d'occasione (1).

---

(1) La Francia vi è più spreparata di noi: ricordo, ad es. la interessante raccolta dei *Ballets et mascarades de cour de Henri* III *à Louis* XIV *(1581-1652) recueillis et publiés d' après les editions originales par* Paul Lacroix, Genève (dopo Torino), 1858-1870, 6 vol., in 12, ediz. di 120 esempl.; con una introduzione storica. — Un ricco materiale in plaquettes e manoscritto è alla Nazionale di Parigi, e tra l' altro vi è ms. un *Traité des Ballets*. I *Mémoires de* MICHEL DE MAROLLES, Amsterdam, 1758, 3 vol., in 12, 2 edizione, contengono un *Discors du ballet* del 1659, e diverse notizie sui balletti di Corte del 1625, ecc.; e in genere in tutte le *Memorie* del tempo vi è da raccogliere qualche cosa sull' argomento. Debbo queste notizie alla cortesia del dr. Michel Brenot, che ringrazio.

INDICE.

Avvertenza . . . . . Pag. v
Gli albori del melodramma . . . . . » 1
I. — La musica nei vari generi drammatici durante il secolo xvi . . . . . » 3
II. — La favola pastorale e la commedia dell' arte nella seconda metà del secolo xvi e la musica . . . . » 12
III. — Dai canti carnascialeschi e dai trionfi alle mascherate e alle cocchiate . . . . . » 18
IV. — Balletti e Veglie . . . . . » 26
V. — Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 . . . . . » 33
VI. — La Camerata fiorentina [1580-1589] . . . . . » 37
VII. — Un decennio di transizione [1589-1599] . . . . » 47
VIII. — Il melodramma [1600-1607] . . . . . » 64
IX. — Le feste di Mantova nel 1608 . . . . . » 73
X. — Le feste di Firenze nel 1608 . . . . . » 104
XI. — La diffusione del melodramma. (Bologna-Roma-Torino-Venezia) [1608-1640] . . . . . » 118
XII. — Conclusione . . . . . » 150
Aggiunte e correzioni . . . . . » 155
Appendice I. . . . . » 157
Appendice II. . . . . » 168

MUSICA

A. Alfonso della Viola, Scena e coro nel *Sacrificio* . . . » 12
B. Iacopo Peri, *Iole lusinghiera*. Recitativo . . . . . » 30
C. Iacopo Corsi, Aria e coro nella *Dafne* . . . . . » 60
D. Claudio Monteverdi. Lamento nell' *Arianna* . . . . » 96

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU